未来派とは？答へる

ブルリユック
木下秀 共著




SIGNORVM
VETERVM
ICONES

未來派とは？　答へる

露國　デ・ブルリユック
木下秀
共著

WAS IST DER FUTURISMUS?

—ANTWORT—

VERFASST

VON

RUSSISCHER FUTIRIST
DAVID. BURLUK

UND

JAPANISCHER FUTIRIST
SHIU. KINOSHITA



—No. 1—

I. AUFLAGE
VERLAG VON NIPPON BIJUTHUGAKUIN
TOKYO, YANUAR 1923





肖像[illegible]
[illegible]



夜　　ダ・ブルリック



キュビスト　　木下秀



女　　ルバリスキー筆



構圖派の繪　ブルリユツク筆



舞妓　　　木下秀筆

目次

目次

目次

挿畫目次

別刷挿繪

前言として

未來派と云ふ言葉は、ラテンやゼルマンの ―"Futurum"― (未來と云ふ意)から來てゐるのである。「未來主義」は ―"Futurism"― 「未來主義の人」をば ―"Futurist"― と呼ぶ。是迄の繪畫に於ける何々派、イズムなる名稱は、自主的のものでなく他稱的の所謂バイナーメ(綽名)である。……印象派にしても……然し乍ら未來派は、自己を一元としてマリネッチーが自から主張したものである。未來派は、どこ迄も能動的でアクチーフの精神を主張する。一切の被動的な、パッシーフの精神は、之を惡くむものである。此の未來派の藝術の愉快な事は世界的に交渉の深い點である。

吾々には數理的な距離や、へだたりもなく、國境もなく、伊太利のフユチリストも、ロシアのフユチリストも、皆んなが仲のよい理解しあつたお友達である事である。それは此の世界的

な未來派の繪畫藝術が現代人の心靈の反映である事に起因してゐる。自分の藝術は主張の爲めの藝術ではない。主張や、理論は第二義的のもので、繪畫其のものは、理論でもなく、主張でもない。絕對である。

千百の理論もダ・ヴヰンチのモナ・リザの微笑を解き得ない。繪畫は言葉以上のものである。十九世紀の印象派の世紀的大革命も光學的な畫論や、主張が此の運動を遂行したものではない。それは一枚のマネエの『昇る日、印象』の繪であつたのである。

繪は教ふ可きものではない。教へらる可きものでもない。美校は天才を作る所ではなくつて畫家としての概念を與へる所の教材其者である。本當の理論や、文字も之と同樣に一つの未來派の概念への教材である。……暗示するに過ぎない。然し乍ら今日の我國の新興藝術の精神を覗ふ事は出來る。二科があり、三科がある今日、未來派の繪畫を形而的に描いてをられる方が非常に多數である事は事實である。而かも未來派の藝術の精神をそれ等の人々が理解してゐなかつたとしたならば、それは死である。千百の言葉は枯死せる形骸に過ぎないといふ意味に於

いて此書は絕對價の存するものではない。勿論吾々は、こんな靜止した文字や畫論に拘泥してはゐない。吾々は迅速である。ただ諸君が讀まれし此の本全體を統系する所の未來派の精神の概念を感得せられたならば、それが何よりのオブゼエクトである。

本書は未來派の繪畫の概念篇と畫論の主張篇との二部に分類して記載した。勿論之は便宜上からである。寧ろ畫論の部を先に讀まれた方が興趣の深い事と思ふ。本書は、畫論の本態は圖を以て現はし、之に解說を附して了解への言葉とした。故に本書は○と△と□とで描いた解からない繪の未來派……立體派及び其の延長の藝術の見方や、描き方が……即、未來派の本態たる精神への理解への唯一の連鎖である事を斷言する。

畫論の部及び史的考察の部の裡にはブ氏の講演「頰の上の馬」によつて畫論の形象の部を、及び寶塚溫泉や須磨で氏と親しく畫論を戰はした時の氏の言葉其儘を出來るだけ細密に忠實に記載して氏の藝術の片影を或は思想を公にした次第である。表題はブ氏の考案によりブ氏の發議で、自分の色彩や線や構圖の交響の部とを合して共著とする事にした。

未來派とは？答へる

一ケ月以内の有限的な短時日の間に草したもので誤謬の多い點は諒として頂く。

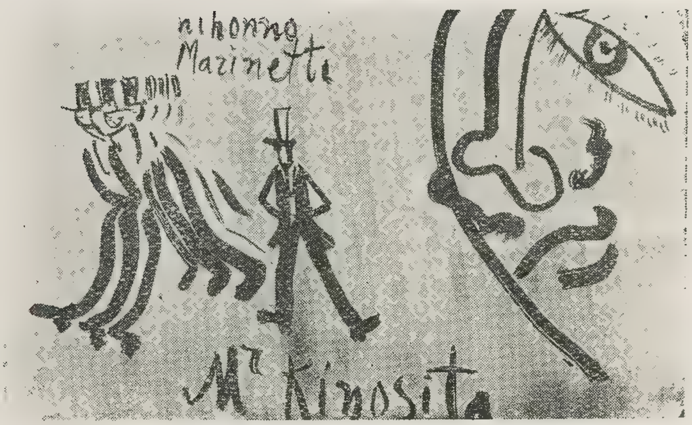
終りに本書を發行する迄に非常なお骨折をしていただいた、澁谷修、宮川數助、井家忠男、福井北莊社の同人杉本翠、莊司眞、土岡秀太郎の諸氏に紙を通じて多謝いたします。

大正十一年十二月

著　者　識

—第 一 編—

未來派繪畫の概念への出發



ブルリユツク筆　　—No. 2—

現代繪畫の新傾向に就て

現今我が國に於ても種々の展覽會、殊に、洋畫の展覽會に於て、屢々多くの驚異すべき畫風の點在するのを誰れもが見受ける事であらう。

殊に、一般繪畫の傾向が、形態的にも、構圖的にも、色彩的にも、過去派―(今日迄の常態の繪を指す)―に比して、著るしく怪奇?となり、强烈となつて、而かも、之を審美するに當つて、古畫の如く悠久なる畫韻―乃至は―味―と云ふが如き古典的風韻、畫味が消失し、何とはなしに流轉する現代人の心を背景とせるが如き直截的味を帶びて來た。此の現象は誰れもが否定する事は出來まい。而も、一般審美者は、放漫ながらも今日の繪畫が非常なる速度で內的にも、外的にも、新傾向に驀進してゐる事實を目擊し、認識して居ながらも、尙ほ、且、或る種の畫に對しては、依然として觀者は無理解の裡に棲息してゐる。而も單に不可思議に想ふの

みにて、如何なるものゝ描出されてあるか解らずに、所謂、『未來派の繪』なる一熟語? で殆ど一瞥をも與へずに、通過し終る者が總べてであるかの如き狀態である。

之等の概念の理解への解說さして、立體派、未來派、シンクロミズム、コムポジツシヨンニズム、ボルーテイズム……シミルタニスムス(シンクロニスムス)…等々の延長エキスプレツシヨニズム現代精神に基調するプリミチビズム(原始化主義)—Primitivism—……形而上派—Bezpredmetnost'j—精神の藝術……に迄、記載する事にする。

日本に於ける未來派の運動

單に未來派藝術と言つても、今日我國で、一般の人々の考へる如く、繪畫のみではなく、其の内には、未來派の音樂もあれば、未來派の文學もあり、美術もあり、尙、是等の綜合藝術たる未來派のバレーもある。が然し、今日、日本に紹介されて居るのは、實際是等の内の一部門なる繪畫に過ぎない。未來派主義の詩人としては、先年自分達の協會の會員となつた(故人)平戸廉吉、其他一二、の人以外には居ないのである。扨て、我國に於ては、其の繪畫さへも今迄に、發表されたる作品は非常に少く、且又、其れの發表機關たる展覽會も無く、辛うじて、二科會の二三氏に依つて、作品の發表があつたのみである。然しながら、其れはあまりに幼稚にして、未來派乃至立體派として至純なものとは言はれず、歐洲のそれの寫眞或は原色版程度の形姿的衝動に依つた模倣に過ぎなかつたのである。

其他には一つとして其の主張を明かにして、充實した內容をば社會に紹介した者もない哀れな狀態であつた。又、未來派繪畫を硏究するにも、事實上其の教材もない有樣であつた。又、可なり未來派の事を書いた美術書もあるが、是等の其のいづれもの內容は、伊太利に於ける初期消息と宣言書の飜譯や、數葉の複寫とに盡きて居る有樣であつた。卽ちそれは未來派の外面的觀察の說明―紹介に過ぎなかつたのである。

未來派の畫論を述べる以前に先づ今日の日本に於ける未來派の繪の狀態、卽ち社會から如何なる程度に認められてゐるか？　如何に價値づけられてゐるか？　乃至は反對に、如何なる程度に今日迄未來派の畫家が仕事をば發表して來たか？　を記述する方が、實際內容に觸れて早解りがする事と思ふし、之等の消息を知つて置く事は、畫論の部を讀むでも比較より生ずる興味も起り、且は現洋畫壇の趨勢も自から覗がはれ、豫備知識ともなる事と信ずる。

扨て、現在日本に於ける代表的の畫壇としては、次の種々が存立して、互に其の特殊の內容や主張を、夫れ〴〵所有し、包括して、帝展を中心として或る意味の戰鬪的對抗を續けてゐる。

其内主なるものは、二科、院展、國畫創作、未來派展等である。尚其他に多數があるが、之等の團體は近時其の各々の會毎に、比較的同じ傾向の主義の畫家が一團をなして、其の主張を樹て、其の存在の必要なる由來を宣言してゐる。是等の中には首肯されるものもあるが、其の多くは不統一を免がれない。此の現象は文化が益々昂騰するにつれて著るしく渾沌となる事は明である。是は藝術文化の發達を意味するものである。

吾人は、藝術文化發育の爲に、敢て此の畫壇の亂調子たる爭鬪現象を嬉ぶものである。常に波瀾であれ！ 流轉であれ！ 迅速であれ！ 吾々は之を尊敬し、熱愛する。……流動――其の弦に新生命たる新鮮さが求め得られるのである。要するに、藝術には定義、法則は無い。各人、一人が一個である、自由である。そしてそれが一番ほんさうの事である。

扨て本邦の畫壇に於ては、二科に東郷、神原の諸氏が所謂未來派風――立體派風？ なる繪畫を出陳された事は、可なりに人々を驚異せしめ、又一般社會的にも二科は難かしい了解の出來ぬ繪の並べてある會であると迄言はしめてゐる。而かも、それ等は日本に『生れなくつては

ならなくつて生れたもの』ではなくして、主張もなく、要求もなく……單なる伊太利に於ける發生當初の「宣言」を玉條として、その儘に踏襲したものであるに過ぎなかつた。且つ之等當初に輸入せられた複寫等の形而的衝動に依つて作畫したものが大部を占めてゐた。未來派を眞に理解して、其の精神の根柢から根ざしたものではなく――換言すれば、內心からの止み難き衝動欲求から――ではなくして「光は形を破壞す」「運動は形を破壞す」等の範圍に限られてゐた。而して、彼等は、當然行詰るべき終局に向つて進んでゐたのである。模倣時代であつたのである。

彼等には獨立性がなかつた。絕えず情實的な、姑息的な、現洋畫壇と妥協し合つてゐたのである。その過去の踏襲の裡に、行詰つて惱むでゐる自分の姿を見出した時には、世界の未來派運動はどうであつたか？　伊太利の未來派運動は、發生當初の「宣言」から迅速に發育して忽ちに佛蘭西に、獨逸に、英國に、歐露に、ボヘミアに、米國に――烈風の如き勢ひで、世界を風靡してしまつてゐた。

ごり殘された日本の未來派運動……

世界的に交渉をもつた伊太利の未來派運動……否、世界の未來派の運動……

日本の未來派の畫家は、此の二つの對比の原因に對して、深く、深く洞察せねばならない時期に逢着した。此の窮極の奈落に陷つてしまつた日本の未來派藝術の運動に、新生命の開拓をせねばならないのは、やはり未來派の畫家……卽、彼等自身であらねばならなかつた。

然るに、遂に此の停滯から彼等は、一歩も踏み出る事が出來ずに、依然こして二科の一隅に闇い自己の運命から釘付けられてしまつてゐた。

然るに一九二〇年の秋、露西亞未來派主義の父こ謳歌されつゝある天才的畫家にて詩人、詩人にして雄辯家たるダビツト・ブルリユツクが、獨、佛、露を經てヴイクトル・パリモフやチエツクのバツラブ・フエアラを伴なひ未來派の大作五〇〇餘點を携へて來朝したので、初めて玆に我國で歐羅巴の新鮮なる此の種の繪畫（未來派、立體派、表現派、形而上學派、シンクロミズム・ルンヂスムス等）に接する事が出來たのである。

ブルリユックは現獨逸畫壇及び露西亞畫壇の唱導者であり、廣くその天才を認められて居る世界的大家である。

ブルリユックを迎へ得たる我々は、眞の未來派、立體派の繪畫、並びに詩集を示され、且つ生きたる未來主義の畫論としての言葉をば親しく聽取し得たるのみか、氏と共に我々は第二回未來派美術展覽會を一九二一年秋、帝展と同時に上野に開催し、引き續き美術院展覽會と相隣して大阪に開催し、次で名古屋で開催した。特に名古屋に於ては、ブルリユックと自分との二人が提携して商品陳列館樓上に於て、我國で第一回の未來派美術講演會を公開し、最初の日本未來派の宣言運動を行つた。

一九二二年は、第三回未來派展を延長して、我國の現畫壇に、第三科の新興藝術の運動を遂行した。形而上學派の作品を齎して露國からヴェ ヴノーバが來た。三科の內容に一新生命が培かはれた、新しく生れたる三科インデペンデント展が如何に一切の畫家の心理の內延に潜入し、倒影したか？

吾々は叫ぶ。藝術は即ち革命である。革新である。自分達は、新しき時代への創造の第一步を既に宣言し、公開した。

吾々の仕事は、これからである！

然かも、吾々の前途は永遠である！

總ゆる迫害、壓迫、困難、障害……よ來れ！

吾々には、何物をも貫ぬく勇氣と耐忍と而かも、熱と、力とがある。……敢行がある。

吾々には、未來主義の精神がある！

個性と時代との交渉

藝術ﺂ表現……表現ﺂ個性……個性ﺂ時代ﺂの交渉――を擧げて見る。

總べて未開の時代に於ては、即ち原始民族の藝術に於ては、實用的の目的から成立してゐるが故に、之等狩獵民族に於ては、藝術は社會的意味――種族的色彩――を存してゐた。その內でも殊に繪畫藝術は種族的に發達して、濃厚な標本的な一種の種族味を帶びてゐる。故に之に依つて人類史の人類發達の研究の考察史料ﺂもなる。所が文化に從つて繪畫藝術は個人性ﺂなる傾きがあり、漸々是等の內の天才に追從せる子弟等に依て各派を樹立し、而して今日に至つては、殆ﺂ一人一箇ﺂ云ふ樣に益々深く個人的色彩を帶びて來たものである。此の現象は今日反帝展の旗擧げﺂなつて現はれ、東西畫風の混合ﺂなつて現はれ、個展の簇立ﺂなつて現はれて來た次第である。今日では、帝展の觀者は、雜然ﺂして恰も、年中行事の興行を行樂するが

如き態度の感が見受けられる。然るに二科の洋畫に至つては、所謂、學生、紳士と云ふ如き比較的一般民衆よりは、幾分異なれる――少くとも、帝展に於ける觀者とは異なつて――一部の繪畫愛好者である。實に僅かな數の現象を示してゐる。然るに今日二科の繪の內容は、……新鮮さは……遙かに帝展のそれよりは進步してゐると、自分は斷言する者である。斯如く繪畫の傾向が複雜になるに從つて、審美者は豫備知識を要する結果彼れをとり、之を嫌ふ樣になる。玆に於て畫家は近代では一般民衆に迎合せられずとも、所謂知識ある美術愛好者に依てのみ理解せられるのを以て滿足する傾向が濃厚になり、一般となつたのである。尙ほ今後益々新思想の昇騰に依て、繪畫は寫實よりも寫意に趣く譯である。

即ち寫實の……再現に倦き足らずして、寫意の……表現主義的傾向……（之が未來派の精神に一致する）……が主となる。故に審美者は益々ヨリ以上の抽象的審美觀念が必要となる。

世界的繪畫藝術の歸趨

今若し、ロシアの現代に於ける繪畫藝術の特徵は？ この問ひに對して、是に明晰に確答を與へる事は出來なくとも……それは、ブルリユックの未來主義であるの一言に盡きる。

卽ち若干の異なつた流派、並びに其れ等の各個に、相異り、相反したる各派の作家が、各々主張を宣言してはゐる、故に全體として見たるロシアの繪畫の傾向は、上の理由で不明瞭で其の特徵を不調和なるものゝ如く感ぜしめるけれども、それにも拘はらず自達分は、一つの一貫した傾向を、主流を現畫壇と畫家の心理とに求むる事が出來る。

曰く、立體派、未來派、形而學派、ダダイズム……等々である。否此の傾向は、ロシアのみでなく惹いては世界の藝術界の主流である……歸趨であると見做す事が出來る。然かも、それ等の何れもが、一言にして盡くせば未來主義の精神に於て根本を一つにしてゐるものである、

主張と其の時間性の變移に就て

扨て自分は之等に就て、一般通俗的に……普遍的に、寧ろ講演の如き平易さで今日の洋畫を審美するに要する豫備知識の第一義こして、寫生の意義を述べ、且つ組織的に歷史的考察をも加へ、順序立てゝ立體派、未來派、及び其等の延長——の繪畫藝術に迄論述しようこ思ふ。

ワシリー・カンヂンスキーの謂へる如く、主張や、理論は、常に物の一部、一面を限る者である。畫論や、主張などは總ゆる廣汎に行き亘て、完全を盡くせるものではない事は言ふ迄もない事である。

繪畫は科學でない以上、物の眞理……換言すれば……眞美、其のものを決定的に極めたものでなきが故に、決定的のもので有り得ない事は無論言ふ迄もない。殊に吾々未來派は去年の主張こ、今の主張こに相違のある點が寧ろ多いのである。之は決して、矛盾ではない。當然であ

る。

色々の意味に於て――例へば、此の繪は去年展覽會で發表したからさか、或は父の像であるからさか、或は此繪は去年の畫壇に於て、批評家から讃辭を得たからさか、……自分一箇こしては、歷史的意味からや、記錄的意味から『大切な繪』『好きな繪』であるさ言ふことは、無理からぬ事ではあるが極く些細な事に屬する。藝術の本義から見ればそれ等の事は私事に屬する。

吾々未來派は、去年堂々さ公衆に向つて立派に『永久の眞理である』さ主張した事も……去年吾々が此の繪を見て貰ひたいさ公開した繪も……總べての宣言や、主張をも、又、自から叩き壞して……自分の描いたカンヴスの眞つたゞ中を、突き破つて……引き裂いて……あらゆるものを破壞して、自分達未來派は、力強く、而かも、確實に一步も、二步も前に進み出るものである。

過去を憧憬しない。一切の過去を破壞する。たゞ吾々には創造があるばかりだ!!

吾々未來派には、鋼鐵をも貫く强い力がある！　意氣がある！　エネルギーがある！　精神

がある！　故に、此の畫論も今日の自分達が……自分が……繪に對する主義の披瀝であり、主張の羅列である。確かに、自分達に……自分にとつては命である。而して且つ、自分達……自分の今後「ある物」に達する迄の道程の一部の距離であり、ライン上の一點である……に過ぎない……飽く迄も未成である。然し乍ら一言、之が今の自分達……自分の總べてゞある事をば茲に明かにして置く。

現代繪畫の審美に對する豫備知識

現代の繪畫を審美するには、自分達は今日の繪畫――勿論、茲では現畫壇に於ける一部分の新傾向の先驅たる繪畫を指す。例へば、未來派美術協會の三科インデペンデント展、及び二科會の大部分、殊に所謂第八室――表現派？　の部屋――や、國畫創作（邦畫なれども）帝展の一小部分等の繪畫……を普通愛畫家が審美せんとするには、豫めの知識として、各派……印象派、古典派、寫實派、立體派、未來派、及び何々派、何々イズム、の如き、及び其れ等の延長

——に於ける凡その理解が必要な時代であるこ想ふ。
現代作品を觀賞せんごするには著るしく作者の用ひし技巧上の理解こ、或る程度迄熟練したる審美力——先に記述した内の少くこも印象派及び後期印象派位の繪畫知識に就いて——こ、抽象的觀念こが必要である。換言すれば、作畫家こ觀者の繪畫を審美する豫備知識こが同一水平線に至つた時……そこ迄引き上げられた時が最も理想的な場合であるのである。之は事實上望むでも絕對に求められぬ事であるかもしれぬが……。
尤も畫家が繪畫を鑑別し、審査する場合には、各方面、例へば第一に繪畫其物の全體を統系せる調子、卽ち線の音樂的効果の考察、色の音樂的感じ、構圖の均衡等、其他になほ出來得べくんば作者の個々の技巧の巧拙、及び技巧上の癖、殊に審美上第一義的要素こして最も大切なるは其の畫家の天與の素質である。（自分こしては此の素質を最も主點こ考へる。素質は繪の巧拙には關せず何人も追從し得ぬ天賦の尊き賜である。例へば、ヴン・ゴッホの繪に於ける熱其物の如き線—點—は、誰れもが認識する所であらう。而かも今日一二のゴッホの描風に倣ふ者が

あるが、之は其の枯死せる形骸を描くに過ぎずして皮相なものとなり終る薄命者である。ゴッホに於てのみ初めて彼の繪が生命を決定的に與へられてゐるのであつて他の追從を許さない。）

繰返して云ふ。現代の繪畫を審美するには充分なる豫備知識が必要である。それは如上の理由を以てして明かである。

民衆と藝術

民衆に解らない未來派の繪の如きものは、藝術としての價値が存してゐるか？藝術とは、言へぬではないか？

この反問をば第二回未來派展の時に、多くの審美者——殊に相當の年輩の洋畫家の人々に多い樣であつた——の人々から自分は聽かされた。尤もかういふ場合に用ふる民衆なる語は、「今日」とか「現代」とか言ふ言葉と同樣に頗ぶる不明瞭で、如何なる階級を指してゐるものであるか漫然としてゐて解らぬが、然かし自分は次の如く解釋をする。

「古來、勢力のあつた階級が其の時代、時代の民衆を代表してゐた」やうである。

例へば日本の古代に於て見るに、飛鳥朝時代には和歌、大和文學の隆盛を見た。之等の藝術は朝廷を中心として一種の貴族間の藝術であつた。而して、此の時代には此の和歌、文學等が

藝術を代表してをつたのである。次で後代に至つて、例へば室町時代に至つては、謠曲、田樂舞等が流行したが、それは、單に武將の間にのみ限られたものに過ぎない。近世に至つては――即ち德川時代に及んでは、武士と町人との階級制度が甚だしくつて、武士には絕對の勢力權威があつた。かの切り捨て御免なる言葉は、廣く知られてゐることで、當時の武士と町人との間には、如何なる階級の存在したかゞ想像される。一方町人は、當時大阪、堺等に於て、元祿前後には巨萬の富を抱いてゐて、大名屋敷などに金融し、金力で武士に其の意地を貫いてゐたものである。然るに、金を抱いて而かも彼等町人は、明日の命の安定が得られなかつた、從つて彼等の間には刹那的の享樂を求むる傾向が濃厚となり、一方三味線の渡來發達は遊女屋方の勃興を助け、天才近松巢林子出でゝ、斯樣な特殊階級たる遊女に題材を藉りて淨瑠璃文學の發達を來し、元祿歌舞伎の寬活伊達の全盛となつた。かくして大阪、堺を中心とせる町人に依つて、所謂我國の民衆藝術？　たる江戶文學及び之に附隨する諸藝術が生まれた。當時繪畫の狀態に於ても同樣、武士と町人との間には各々異なれる畫風が賞觀せられてゐた。狩野派の畫家

は徳川家のお抱え畫家として代々保護され、一般武士の間にも貴いものとしてもてはやされ、官僚的藝術となつた。玆に於て一方町家では、芝居繪(鳥居派)の發達となり、江戸繪の發達となり、同時に當時櫻版の木彫の巧妙發達は異常な進展を示した。……今日世界的に求めても當時の如き櫻版の版畫の發達は、他に其の例を見ない位である。

豐國生れ、歌麿生れ、當時の風俗狀態を主題にした江戸紫の香に匂ふ錦繪は相亞いで生れたのである。安藤廣重に到つて初めて旅をして、野外の大自然の印象的寫生が試みられたのである。

今日尚ほ世界的に其の東海道五十三次の繪は名聲を得て、北齋の百不二、富嶽三十六景等と共に歐洲畫壇に迄もてはやされてゐる。廣重の野外寫生は初めて宋元の傳來の畫風、手法を用ひずに、其の朝夕雲霓の光線の變化に眼醒めたる點等は吾が繪畫史上に於ける正に一新紀元として特筆す可きである。佛國の印象派の畫派の生れたのは、之等の繪が彼の地に渡來し刺戟を與へた點が非常に與づかつて力があつた。

土佐派は、京方の公卿繪として、貴族間に發達したものである。

佛蘭西のルイ時代には、所謂ブルジョア藝術なるものが其の時代の藝術を風靡した。それはブルジョア主義が其の時代の人の思想に適してゐたのであつたにちがひないと言ふものゝ、之も王帝を中心とした一部の範圍に過ぎなかつた。而かも、今日はプロレタリアートの藝術……第四階級の藝術……が盛に主張されてゐる。否、それは、現今一種の流行的傾向があるにしても、やはり一部の人が聲を大にして叫むでゐるに過ぎない。

なぜ繪畫の本態……プリンチツプ……美の主張を……その表現を……その根本を叫けばないのだらうか？

ブルジョアも一偏倚說である。プロレタリアのみが總べてでもない。寧ろ繪畫のプリンチツプは……混沌たるイズムの主張——何々派の主張——のもとに美の本態を時代人が時代の心を——生活を基調として究明する廣汎な人間性の創造である。故に、時代人が集合生活を營む以上、小供がゐる。女がゐる。男がゐる。貴族階級がある。中產階級がある。……第四—第五—…

未來派とは？答へる

…と階級がある以上、兒童畫が生れ、ブルジョアが存し、プロレタリアが在るも當然である。未來派は、「狂」と呼ばれる事を榮冠と心得る。それは尤もよく藝術が個人性である事を釋明してゐる言葉である。いつの世にも、新興藝術が常に總べての階級を通じた民衆に理解されやうとする事は難事である。藝術のウエーゼント(本態)を考案しても、それは出來がたい事である。又、望むべき、要求すべき性質のものでもない。

繪畫と批評

美術批評家と畫家とは、常に、相對性の相互的關係にある。畫家のみが先きに進み出てしまつて、評家が一歩遲れてゐたならば、其の評家の批評は寧ろ繪畫を殺すものである。批評家は常に彼の理智、體驗、繪畫より感受する印象的好嫌――卽ち評家自身の心の總計と、環境と、時間性の投入の添加とによつた總べての全量を提さげて批評するものである。畫家は同樣に彼の總べてを擧げて作畫するが故に、繪畫は卽ち畫家の全精神の現はれである。だから評家が畫家より下のラインにあると假定したならば、其の批評は繪畫を彼の全智識だけの狹小なものとして仕舞ふ。又、畫家は常に評家に問題を提出するが、事實上今日迄の繪畫史を披見すると、優れたる評家の一言一句の力に依て作畫が生かされる場合が多いのを發見する。而して、之は否定する事の出來ない事實である。

印象派の繪畫や畫家が今日の位置に迄引き上げられたのも、勿論不朽の彼等の作其のものにもよるが、文豪エミール・ゾラや、ルイ・ルロワに負ふ所甚だ大である。評家によつて繪畫價が引き上げられて、公衆の前に「批評」として提出され、或は繪畫價を否定した「批評」として提出される。何れにしても一般の讀者は之等の批評を以て、事實上「價値」をきめてしまふ傾向が習慣性になつてゐる。それだけ批評と云ふものゝ責任が重にして且つ大なるものである事は否定出來ない。

批評は評家の全主觀の現はれであり、繪畫は畫家の全主觀の現はれである。而して評家と繪との連鎖とは繪の主張する全量の內の或る部分價が、評家の精神に倒影したものを指すものである。評家の理智の全量によつて、批評せられたるものが『繪畫の批評』である。故に批評の性質から考察する時には、批評が繪を生かす場合と、只單に繪の紹介——說明に止まる場合と、又繪畫そのものは寧ろ第二義となつて、評家が自己の批評其物を修飾して、批評を生かす爲めの批評、卽、「批評の爲めの批評」と言ふ結果に陷つて了う場合とがある。

展覽會の繪畫批評とは、會場に揭げられてある個々の繪畫から受ける印象、感覺の理智的寫生をなす場合に批判が生れる。この觀察の發表が卽ち批評である。

評家が繪を審美する時の心が平靜で淸澄であるほど、觀察――卽ち批評は、批評其ものの精神に一致するものである。たゞ注意を要する事は、批評は評家の主觀であり、繪畫は畫家の主觀である事だ。それ故に、互ひに自己の主觀に忠實である結果、此の相對性であるべき繪畫藝術、及び批判的觀察を各々が互に個々に絕對であると主張する場合を生ずる次第である。故に今日では過去に於けるが如く、互に絕對であると主張する事も、實は相對であるから、時代の時間的推移や經過に依つて、畫家も評家も常に不斷に並行して進行する事を要する。空間と時間とをば、別種のものであると思想して、絕對を求め、眞理――眞美を探求した總べての過去派が、時間性を之に投入して眞理を――本當の現代人の心や、人間性の生活に基調した美を探求したマリネッチーの、未來主義を指して、異端と呼び、之に無關心である事を哀れむ。

空間藝術たる繪畫が、時間藝術たる未來派に延長せられたる今日、吾々は「時間性」の觀念を

基調とした相對的に考察する所の繪畫審美者たる批評家の生れ出る事を希ふ者である。

藝術哲學に就て

藝術を理解しようとして、推理的にシステム(順序)をたてて、考究したものをば藝術科學と云ふ。

此の藝術科學は次の二つの綱目に分類する事が出來る。

(A) 藝術歴史學

(B) 藝術哲學

藝術歴史學は、藝術が時代人の產物であるから、其等の遺存藝術を辿つて、古代に遡ほつて綜合的の考究の結果たる判定に依つて、其の時代、時代の文化發達史の釋明となり、惹いては人類學的の考案ともなる。であるから一塊の彫まれたる石像の一片にも、古代人の思想が覘かがはれるし、草叢の中に打ち捨てゝある巨匠の礎石にも時代の文化、藝術思想の總ゆる心理が

藏されてゐる。藝術は時代の文化發達を物語るものであると同時に、之によつて、社會の思想問題迄も考究せられるものである。藝術に關して、今玆で、自分の述べんとする事は如上の歷史的考察ではなくして、藝術哲學に屬する一部の美術哲學に就てである。

藝術哲學は、更に心理學的の研究と、形而上學的の研究とに區別する事が出來る。藝術一般的の法則も含まれてゐる。此の二者は互に姉妹的の關係があつて判然と區別する事は出來ぬものである。心理學的研究の方面は、美術では心理學的の美の考察である。卽ち色、形、構圖の主張する精神の影響する力となる。美の本質の研究——究明である。

又、一方美術哲學の中の形而上學的の美は「美の表現の技法」の研究であつて、色、形、線等の法則、卽ち美術の一般的の法則の考究である。

美術の條件、手法、目的等詳述すれば結局吾々畫家にとつては、日常の行爲、仕事、說話等々の其物である事になる。次章の寫生の意義が藝術(勿論美術をも包含してゐる)のプリンチップである。此の部を理解する事に依つて、先づ藝術の第一步の階段に踏みこまれた事になるのであ

る。

藝術哲學については、詳述すればカントや、オイケン等の主張の廣汎に亘つて際限もないし吾々畫家には直接必要を感じないから、以上をもつて此の項は結ぶ事にする。ただ藝術の概念だけ理解出來ればいいのである。

- 藝術哲學
  - 藝術歷史學
    - 人類學問題の考察
    - 文化發達史の考察
    - 社會問題の考察
  - 藝術科學（此の藝術哲學の部門に就て美の）
    - 心理學的美の考究
      - 型態・線・色彩・布局 の主張する精神の力の考察
    - 形而上學的美の考究
      - 型態・線・色彩・布局 の一般的の法則

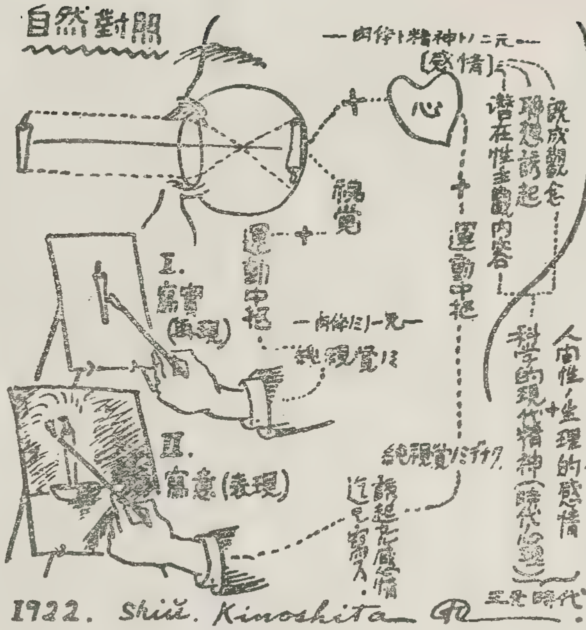
寫生の解説

今、一本の火のついてゐる蠟燭を對照として、一人の畫家がカンバスに之を描くとする。卽ち寫生する場合に、其の畫家の態度によつて寫實と寫意とに分類する事が出來る。

（I.）此の蠟燭の形象を網膜上に視覺として感じ、直ちに運動中樞に命じて手の運動によつて描かれたもの、卽ち眼に見えた儘を其儘に描く場合には寫實である。純視覺のみである。卽ち再現である。

（II）今、此の畫家が蠟燭の形を、視覺として感覺し、其のライツ（刺戟）によつて感情を誘起する、卽ち「視覺」に更に「心」が加はつて運動中樞に命じ、カンバス上に之を描くとする。其の場合には、蠟燭の光の明暗や光の方向――動搖迄もが表現される譯である。卽ち寫實でなくして寫意である。再現でなくして表現である。此場合には純視覺のみでなく、それによつて二

― No. 1 ―



次的に誘起せる感情迄をも寫す。寫實の場合には視感覺的自然――ありの儘の自然を描出する。そして、視覺は、各人に依つて各々異なる。從がつて、其の繪畫には個性が現はれてくる筈である。寫意の場合には、感情的自然が描き出される。即ち寫實よりもヨリ以上に各人の個性が鮮明に現はれてくる事になる。之を延長すること、描かれた繪畫は更に、更に、抽象的に且つ複雑性を帶びてくる。それは畫家の主觀内容の程度だけに、概念化されて表現されるものである。

（Ⅲ）又、寫意の場合に於いて、自然對照を物質にとらず、畫家の頭、即ち色彩、構圖、形象及び此の各々の交響（シンフオニー）――換言すれば美に對する畫家の『內的必然性の感情』――純感情――を對照として描いた場合、例へばカンヂンスキーの第一期作畫時代（印象――アインドリツク）、第二期作畫時代（偶作、即興）、第三期作畫時代（純粹藝術……形象は何も現はされてゐない繪）、の內の第三期作畫時代に相當する。此の場合には、視覺は作畫の時にのみ働かせて、自然の物質對照を寫す可くは、少しも努めてゐない。

（Ⅳ）寫意の場合に於いて、畫家の內的な、純興味中心的發作――即ち自然對照は、全く無くして、且つ、既成概念の對照も無く、――對照は單なる發作的美の作畫慾――衝動――に起因して、畫家の運動中樞の機能の發作的現はれの結果として、カンバス上に描かれたものはカンヂンスキーの第二期作畫時代（即興偶作）に相當する。此の場合には、對照を求むる視感覺の働きは絕無である。即ち即興……興味中心……無意識的作畫慾發作の場合である。

（Ｖ）此の場合であつて、何等の目的なく、描くことそれ自身に興味を感じ、享樂する……

無心で描く……恰も、小供が地上に、戯ら書きをする場合……傍から見てゐては、譯の解らない形象を描くが、小供自身には、彼の快美を意識し、享樂する迄、絶えず消したり、……描いたりする。即ち自分の意に滿足の出來る迄。熱心に努めてゐる。……そして、そこに生れた繪畫こそは、眞のダダイズム…Dadaism…である。

× × × ×

今、以上の事を總括して、次に示して見る。

1）"視覺＋運動中樞＝純寫實"—再現—

2）"視覺＋視覺に依つて刺戟せられたる感情誘起＋運動中樞＝第1寫意"—表現に傾むく—

3）"美の要素に對する作畫家の內的必然性の感情（主觀）の感覺の對照＋運動中樞＝色の一線の一交響、及び　コムポジッショニズム"

4）"無意識的にして止み難き畫家の內的作畫慾衝動發作＋運動中樞＝カンヂンスキイの卽興—偶作時代に相當する"

5)"No, 4の更に強調したるもので、描く事それ自身を享樂する場合をダダイズムと云ふ

以上の内、第一、第二は視感覺を以つて、自然の物質的對照を描寫する。

第三、第四は畫家の抽象的對照……內的感情感覺を對照として、卽ち美術家の美の根柢の主張……思想を對照として、描かれたものである。第五は對照が全く無く、只た描く事に興味をもち、享樂する場合である。

レンズと眼との差異の考察

寫眞及び顯微鏡等は、總べてレンズが其の生命である事は、恰も畫家に於ける眼球に等しい。レンズは純科學である。視覺卽ち感覺ではない。だから寫眞機のレンズは感覺ではない。藝術寫生に最も大切なる生命である所の感激が缺けてゐる。卽ち藝術ではない。普遍的な、有りの儘の自然を寫すに過ぎない。換言すれば科學である。發達すれば顯微鏡迄も、望遠鏡迄も進步はする。彼の小さいバクテリア迄も寫すことは出來るが、然しこれは純寫實であることを否定

することは出來ない。然し如何に巧妙なるレンズでも、感覺的の自然は遂に寫す効果を有しないから寫生ではない筈である。――(寫眞も一種の寫眞術といつて技術である以上、人工的の操作によつて藝術化して行く事は出來る。……今日流行してゐる藝術寫眞は之に屬するのである)。――それに反して、眼に寫るのは、視覺卽ち感覺的自然であるから各人に依つて、例へ同一の對照物を見ても、其の感じ方が異なる。卽ち個性的である。故に視覺を通じて描かれたものは、比較的同一物の對照を寫生しても其の描出された形象や色彩に至つては似てはゐるが、やはり各人の見方、感じ方がちがふから、茲に幾分づつの異なつた繪畫が生れ出る譯である。之れが繪畫藝術上に、最も貴い神秘的要素とも言はれる所の個性である。然るに普遍的である寫眞のレンズには個性は無い。勿論、畫家の美に對する抽象的對照を表現する場合にも、感覺的藝術が生れる事は明かである。此の場合、其對照物が旣に感覺である。

繪畫寫生

寫實（比較的客觀）→純視覺感覺（のみ働く）＋運動中樞→作畫→再現

自然對象からの刺戟→純視覺感覺

……（之は比較的の言葉）……

↓廣義から言へば何れも主觀である。

寫意（比較的主觀）→視覺＋感情＋運動中樞→作畫→表現

自然對照よりの刺戟→視覺＋感情

作畫時の畫家の狀態は視覺感覺に依り感情を誘起して此の二者の合計したものとなる。而して此の感情には別表の如き種々の內容が存在する。

寫眞レンズ…純粹寫實…科學である…普遍的自然を寫して感覺的自然を寫さない。

感情内容

- 潜在性内容主觀
- それに起因する持續的主觀内容
- 描く時の畫家の心理及び環境の如何
- 其の畫家の理智の程度
- 時代文化の程度の影響
- 卽、科學精神の影響

畫家が眼で見ずに、腦で描くと云ふ事は、眼で見て、認識した事(アインドリック)や、他の總ゆる感覺で認識し、體驗し、感激したそのものの全量を、彼の繪畫的主觀内容を通じて、作畫慾の高潮した時に、抽象的に描く事を指すものである。

之が未來派の畫家の基調をなしてゐるグルンドである。(第一圖参照)

寫生の意義 (圖 No.22 三元時代に至る迄の考察對照)

寫生の解説

以上の記述に依つて、次の事が總括的に言へる。

寫生卽、藝術＝藝術卽、寫生である。

寫生とは、自然を對照として、吾人の感覺に感受したものを表現したものである。手段としては文字を以てしたり繪具を以てしたり、種々の方面があるけれども、同じく自然を對照として表現されたものである。實に藝術は自然を對照として表現され、―寫生されたるものでなければならぬ。

此の自然對照に次の如き二通りがある。

A　一つは物質的對照……（視覺に由るものは繪畫、聽覺によるものは音樂、文字を以つて表現したものが文藝である。而して之等の或る組織の綜合されて、別の構成によつたものを……卽ち此の方法で、自然寫生の縮圖したものが劇である。）……である。

B　尙一つは、抽象的對照……（思想的觀察對照）……である。

寫生は寫實にしても寫意にしても、何れも主觀である事は謂ふ迄もない。

今、寫生の意義とは如何なるものか？　に就いて、次に記述する。

寫生は寫實と寫意とに分類する事が出來る。此の二つは何れも廣義的には主觀ではあるが、二つを比較すると同一の形式の對象物を描くに（藝術的創作をするに）寫實の方が客觀に近く寫意の方が比較的主觀に近い。

■寫實とは自然の對照よりの刺戟で、吾人が之を感覺し畫家ならば純視覺感覺のみを以て……畫家の心を加へずに直ちに描いたもの、卽ち再現されたものを言ふ。

寫意とは、畫家が對照のライッ（刺戟）から視感覺によつて感受し、同時に感情を誘起してつまり、視覺と、心との二元によつて描いたもの――卽ち表現を言ふ。之には理智が閃めいてゐる、故に畫家の潜在性の主觀內容や、同時に之に起因する、關聯する、持續的の主觀內容……換言すれば、描く時の畫家の心……及び環境のあらゆる現象の總計の影響等が繪畫內容の一組織を構成する。其の人の理智の程度、及び時代の文化の影響……否、精神の現はれである。畫家の心靈其物の反映である。

× × × ×

寫實をなすことの缺點は、對照の刺戟に依つて感覺して…瞬間的衝動…即ち感激？　此の貴き感激がなくして寫生する時には、枯死せる普遍的自然の形骸描寫の相似に陷り、感覺的自然描寫ではなくなるから、藝術價の少いものとなつてしまふものである。

又、寫意の場合でも對照物が物質の時には、寫實の時よりも主觀（小兒の自由畫）……即ち未來派風の作畫となる。

又、寫意の場合であつても、對照物が畫家の思想……抽象的對照の時には表現になる。既に對照其物が主觀の狀態「心」であれば、藝術は純主觀となり、絕對主觀となる。即ち立體派、未來派風の藝術となるのである。寫生する場合、假へそれが寫實であつたとて、通常云ふ所の純主觀であり、寫意であつたならば、此の觀察が意思的に、ヨリ以上に過度になる、其の或は變更されて、自由に作畫家の意志だけに表現されるが故に、純立體派、純未來派傾向の繪が此場合に生まれるのである。

繪を描く事の考察

繪畫の特性をば次の二つに大別する。

A　形象、及び繪具と稱へる物質を材料としての組織構成の操作。

B　自然對象の描寫……寫生行爲……即ち視覺を通じて受け入れられた我々の觀念の表現或ひは對象化——"Objektivisation"——を目的とする造形的行爲。

右の二者が繪畫のプリンチツプである。

A　造形的物質

之等の表現材料……即ち何等かの或るメトーデ——Methode——に依つて永遠？の形を保つ事の出來る物質をば、造形物質——Plastisches Material——と云ふ。石、土、木等であつ

て、之に加工せられたものが彫刻であり、建築でありする。殊に、之等の個體のみに限らず舞臺上に投寫せられたる光線…火花…噴霧…煙…の如き種々なる姿に妖變し、瞬間に消滅する『物質ならざる』物迄が一種の造形的物質として用ひられ得る。肉體の運動』……舞踊、體操、勞働に際して、身體が種々なる形をとる事も、人體が造形的ストッフとして使用せられたものであると見做し得る。

此内繪畫に用ひられる重なる造形的物質。

(1) 繪の具、(廣義に解したる、色素)。

(2) 繪具を塗布するための紙、布、木、陶器、骨、金屬……×××…等々、

(3) 前二者の媒介物、ワニス、油、膠、樹脂…等。然して之等の物質のもつ性質を擧げれば……

(1) 光線の吸收、並びに反射に依て感ぜられる繪の具の色感。

(2) 繪具と媒介物との結合による物質の爲めに出來る感じ。平滑、粗糙等の觸感の影響即

ち —Factura— の要素をなす。

(3) 材料（造形的物質…繪具）の化學的成分に基く耐久性

(4) —"Factura—" 繪畫の最後の仕上による繪畫の表面の性質…粗糙、光澤、即ち絹布の光澤と平滑、毛織物の柔く粗なる感じ、機械の耀いてゐる鋼鐵の面の冷寒、…等の感じを云ふ。

B　造形的行爲

繪具等の如き造形的物質の加工操作に關して、人間の實生活上に必要なるある目的の爲めになさるる行爲を總稱して、造形的行爲と云ふ。

特に此の行爲の內の直接實生活の物質的方面の需用物品を作り出す事ではなく、個人の精神の表現の目的の爲めにの造形的行爲（音樂をも含む…）を藝術と云ふ。故に、布や、紙や、木に繪具と云ふ材料を使用して描くと云ふ造形的行爲が繪を描く事である。即ち此の行爲は、一つは

繪具等の材料及び形の組織方法となつて現はれ、熟練によつて技巧の巧拙が生まれる。他の一つの要素は、描寫する人間の生理的の心的現象である。殊に未來派は總ての因襲の力を踏み破つて、新しい社會的心理の能動的な思想…イデアール…理想を本態として戰鬪する…時代精神(Ideologie) とである。

此心理の元に於いて、そして此の方法を遂行する事が描寫――繪を描く事である。

現今モスクワに於て主張されつつある形而上學派のグルンドは、此の描寫、即ち『造形的行爲』が形と材料との組立て……形と材料との "Organisation" である。…結合し統一せしむる事であると主張してゐる。ブルリユツクが將來したリユバルスキーの『ソナタ(哀調)』十點、ワシリー・カメンスキーの『スプレマチスト』やロツドチエンコの『繪畫的バレリエフ(薄浮彫)』ステバーノヴァ女史の『坐れる人』ヴェ・ヴブノーバ女史の『San—Urb』等は、此の主張による繪畫である。

此の形而上學派の造形的行爲の强調は、機械藝術の勃興の先驅をなすものである。殊にロシ

アに於ては藝術(繪畫の)のオルガニザチオン(有機化)の構成卽ち建設時代に迄及んでゐる。而かも畫家が此の傾向を趁ふ現象が非常に多くなつて來たのは事實である。藝術の樣式の轉換する時代……過去藝術樣式の破壞時代が來たるべき事を自分は斷言する。

色から形へ……形から質量へ……畫面の平面から空間の凸面へ……立體への出發……の藝術の時代の第一步は既に踏み出されたのである。—Factura— を主張する畫家に依つて……。

未來派に至る迄の繪畫史のシステム

日本畫に於ても、南畫、四條、土佐、狩野等の如く、其の畫派によつて、或は桃山、足利、元祿等の時代別によつて、又は表現手法によつて種々の畫風……流派の分立されてゐると同様に、洋畫に於ても、時代別により又は各々の特殊の表現手法によつて種々の流儀が分立される——即ち繪畫其物の性質？によつて何々派、何々イズムと分類され、或は同派の畫家は一團となつて……或は之より、第一次、第二次的に分離して主張を更に樹つるもの、或は來り、或は去り、混沌として爭鬪裡に今日に及んでゐる。殊に一八世記後半以後に於て、洋畫は長足の進歩發達を遂げた、自然派、印象派、分光派、後期印象派、曰く立體派、曰く未來派、曰く何々、……等々々が、皆立派なる主義主張を根柢として起つた。今玆で如上の各派の繪畫を字で說明する事は非常に至難で且つ其の理解を徹底する事は到底不可能の事に屬する。之れに就い

ては自分は近い時期に於て個人展覧會を開催して、或は自己の作品により、或は尙又寫眞等の補足に依つてでも、具體的に示してみたいと思つてゐる。兎に角簡單ではあるが未來派に至る迄の繪畫史の順序を列記し、且つシェマーチッシェの略圖を掲げて、原始派より今日の繪畫に至る迄の繪畫史の變遷を表はす事にする。幸にして日本の繪畫藝術も愈々世界的檜舞臺に乘り出して、昨春のサロンにいろんな意味で權威を示した。佛蘭西展も吾國に招來せられて青年洋畫家の頭に、眼に、飽く迄も「物」を食ほらせた。

次のシステムは現畫壇に至る迄の過去の變遷の概括を示すために記載したものである。

未來派に至る迄の繪畫史のシステム

未來派とは？答へる



未來派主義に至るまでの歴史的システム圖解 (1)

未來派に至る迄の繪畫史のシステム



未來派主義に至るまでの歴史的システム圖解 (2)

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム――Systeme――

繪畫の起元

一元時代―(原始派)―(石器時代)

點及び線の絶對より始まり、次いで相對に及ぼし、シンメトリヒより彼等原始民族は幾何學的直線の音樂的交響(シンフオニー)に美的興味を感覺した。更に進んで可動的裝飾となり顔面に様々の幾何學的の線を描くに至つた、之は自己の威を他に示す實用の目的のためであつた。次いで不動的の……即ち、入墨(テトウヰールング)……の技巧的進歩を來たし、更に又た首の飾り衣服の裝飾、器具の圖案等にそれ等の美術が延長せられるに至つたのである。古代の鉢器又は瓶等の模様の發達は、斯くして構圖上の第一義的な均衡――釣り合ひ――安定等のシンメ

未來派に至る迄の歷史的システムの表解

原始派(一元時代の藝術)(石器時代)——埃及派(二元時代の藝術)(紀元前二千年)——神秘的象徵派(ギリシヤ時代)(紀元前四百年)——クリスト宗教時代(一五世紀以前)(チオットー)(聖フランシス)—

—ビザンチン藝術(中世紀の宗教的思想が破壞されて近代精神の曙光時代)——ルネツサンス

十五世紀以後・近代精神(科學勃興)の起元時代にして大思想藝術が生れた
ミケランジエロ　(死一五六四)
コレツヂオ　(死一五三四)
ダヴヰンチ　(死一五一九)
此の時代に於て和蘭に初めて油繪發明され造形物質の革命起る

——アカデミー派(十六世紀)—

—ブルジョア藝術(一七—一八世紀)(佛國ルイ時代)——自然主義(ナチユラリズム)(以下繪畫の中心は佛國に移る)……寫生勃興時代…↑

- ロマンチズム……ミレー(死一八九五)
- イデリアリズム(理想派)……コロー(死一八七五)
- 印象派の先驅……ターナー(死一八五一)

——リアリズム(寫實派)——クールベ(死一八七七)—

—モメンタリスムス—
- 北齋
- 廣重(一八六七年佛國に來たる)—印象派—
  - マネー(死一八八三)
  - モネー(一八四〇生)
  - ホイスラー(死一九〇三)
- 歌麿

新印象派(分光派)(點描派)…
後期印象派…

- ピツサロ(死一九〇三)
- シスレー(死一八九九)
- シニヤツク(死一八六三)
- スヴラー(死一八九一)
- 外光派(ルノアール)死一九一九
- 人工光彩派(ドガー)死一九一七
- 線狀派(ゴツホ)、死一八九〇
- 色彩耽美派(ホーエル)？

（線狀派・色彩耽美派）象徵派—頽廢的象徵派—Stopp(文字に隷屬する繪畫)

- 立體的印象派(セザンヌ)死一九〇六(エレメンテ)
- オリエンタリスムス(ゴーガン)死一九〇三

●米國强印象派(エツデイー派)

立體的印象派（佛蘭西）——キユービスムス（立體派）（廣義ノ）
- キユービスムス（狹義）……
  - セザンヌ
  - ピカソ
- ルンヂスムス……………レージエ

（セザンヌ・ピカソ・レージエ）ブルリユツク

●未來派（伊太利）——マリネツチー
- ボツチヨニー
- カルラ
- ルツソロ
- バルラ
- セヴエリーニ

未來派の精神
＋
立體派の主張

其の延長——デ．ブルリユツク（露西亞未來派の父）

- エツキスプレツシヨニズム（獨）（カンヂンスキー（青騎手派）ペツヒシユタイン
- キユビスムス……………（佛）（セザンヌ）（ピカソ）
- ルンヂスムス（圓體派） 佛（レージエ）
- オルフイスムス（音響派） 佛、ボヘミヤ（シニヤツク）（クプカ）
- シンクロミズム（色感交響派） 佛、露（モルガンラツセル）（リユバルスキー）
- シミルタニスムス（シンクロニスムス）（異事描同存派）（未來派）（ボツチヨニー）
- センセーシヨナリズム（未來派） ロシヤ
- チオメトリスムス（幾何學派） 英、（ロビンソン）（ベートマン）
- コンポジツシヨニズム（構圖派）カンヂンスキー
  - フアルベン、コンポジツシヨニスズム 獨（カンヂンスキー）
  - リニエン、コンポジツシヨニズム 日（木下）
  - フオルメン、コンポジツシヨニズム 日（木下）
- シンフオルミズムス（形象交響派） 日、（木下）
- リニエンシンフオニズムス（線條交響派） 日、（木下）
- ボルーテイズム（旋渦派） 英、佛（ウイリヤム・レイス）
- ダダイズム（無心享樂主義） 瑞西（ツリスタン・ツアーラ）
- プリミチビズム（原始化派） ロシヤ（ヴアルスラバン）
- スプレマテイズムス（色の精神を主張する一派） ロシヤ（カシミール、マリネヴヰツチ）（タツトリン）
- “Bezpredmetnostj”（形而上派） ロシヤ（ロツドセンコ）（ヴヴノフ）

▲我々は……藝術の爲めの藝術——精神への藝術——心靈の藝術—否……心靈—Geist—其のものである!!!

デ・ブルリユツク
秀・木下

トリヒに依る美的内容の價値が高められて來たのである。入墨は主に白色人種の間に行はれ、黑色人種は刀刄を以て幾何學的創傷をつけ其の瘢痕をして入墨裝飾に代へたものである。

石器時代の人類は、靈……換言すれば精神……に眼覺めてゐなかつた。從つて自分達の逞しい爪や筋肉だけを以つて……つまり無智な肉體のみを以つて、人間の總てゞあるこ思惟してゐた時代であつた。

肉體のみの一元時代……飢ゆれば動物鳥魚を捕へて食餌こなして生活して居たるによつて、彼らの自然界の對照こしては、是等の獸類を唯一無二のものこした。故に狩獵民族が描いた繪は牛、ビゾン、トナカイ、魚等である。

彼等は是等を、寫生するのに純視覺のみに依つて感ぜしまゝ、見えしまゝを、すぐ運動中樞に傳達して描出した。純寫實である。故に決して潛在性內容の主觀的考察に依つて孵化された藝術ではなかつたので、今日の兒童の自由畫こは全然別個の物に屬してゐる。

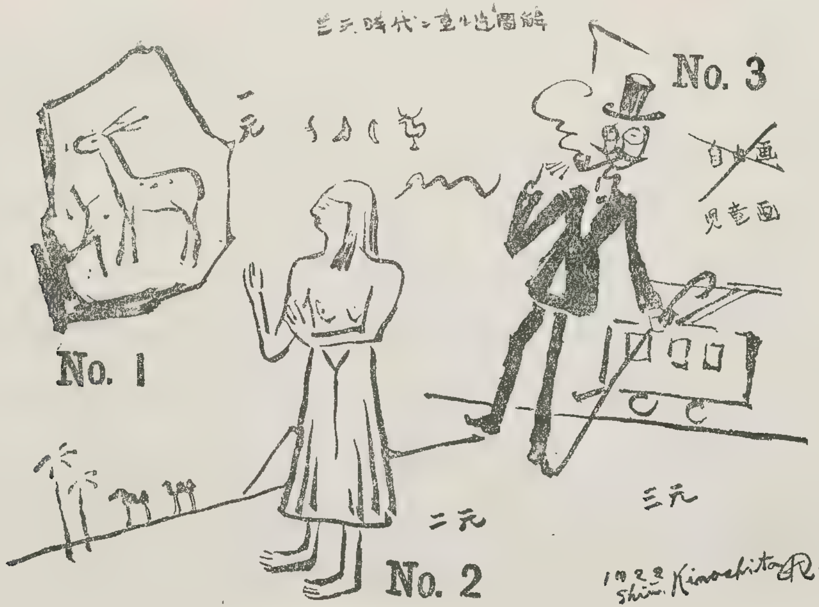
三元時代—（現代）

今日の自由畫は兒童等の潛在性內容主觀によつて描出されたものである。故に次に說く埃及派の二元時代に對して、三元時代である、卽ち現代の科學的眞理追求の精神を背景としての兒童を通じての藝術的產物である。たゞ、それが兒童の繪畫であるがために、形象的方面の單純化され、技巧的方面の稚拙化されたものであるにすぎない、此の繪の內にもやはり現代人の精神が一貫して流れてゐる。單に描かれし繪畫そのものが兒童の理智の程度だけに概念化されて來てゐるに過ぎないのである。

純視覺のみでなく、寫實でなく、寫意である事を忘れてはならない。原始民族の繪畫は寫實である。

二元時代—（埃及派）—（紀元前二千年）

太古埃及に於ては幾何的線の發達模樣化……象形文學（記號）の發達が勃興し、更に進んで



三元時代に至る迄の圖解

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

埃及のピラミッド時代（紀元前二千年）に至つて、非常な文化の發達を示した。

凹式彫刻模樣畫等の進歩、即ち初めての靈に眼覺めた、此の時代の人種は、人間は肉體のみの一元ではなく、肉體と心……靈魂との二元であると信じ、此の世の中に靈の眼覺めに由る不可思議……謎の生れし時代である。そして靈魂の不滅を信じ、哲學的觀念の起源をなしてゐるために、王侯の墳墓をしてあの三角塔の人爲的偉大なる力を現出した。

Die Seele des Menschens ist Unsterblich.

凹式彫刻模樣畫は此の墓の發達と共に、意匠化せられて進歩したものである。

かゝるが故に、總べての自然對照物の寫生をば、意匠化し模樣化し、例へば、人物でも顔面及び足は側面を向き、軀幹は常に正面を向いた一定の形式を必ず執つてゐる。

尚同時代に北米印度人の間にも一種の繪文字は用ひられて居た痕跡がある。

埃及ピラミッド時代に於て、靈魂不滅の哲學的觀念を抱き、スフィンクスの謎に初めて人生觀に覺醒せし彼等は、夢を見たる場合等に於て、例へば、他の人が自分を襲ふ夢をみたる時に

は、他の人の肉體は安らかに眠つてゐるが、其の人の精神卽ち靈魂は暗夜に自分を襲ふものと思惟したり、又奇異なる動物形象が夢の裡に現れて來て、驚異的奇蹟等を見せられし時には、此の奇怪なる動物、卽ち蛇とか、麒麟、龍、（支那）とかゞ、此の世に實在して居て、それ等の精神、卽ち靈魂が自己を襲ふものとの信念を抱き、其の結果として、之が偶像を作り、又は描いて其の形象を神秘的のものとして崇めたものである、故に彼等は多神教であつた。

一元時代より二元時代に移行する時に、始めは精神、……心をば、物質的に觀察してゐたものである。動脈の搏動、或は呼吸、又は血液そのもの等を以て人間の肉體以外の心の作用をなすものであると彼等は、考へてゐたのである。

一元時代——卽ち原始時代の繪畫には、從つて宗教味が含まれて居ない。二元時代以後に至つて、以後漸次繪畫といふものに深さが加はつて、複雜性となつて來たのである。

—以上三元時代の考察—（挿畫對比）—

希臘時代――(紀元前四六〇年)

此の時代に於ては水瓶の制作の發達に關係して線狀畫が非常に進歩した。紀元前（三三六年）頃迄、蠟畫法（アンコーススチツク）が發達した、これは繪具と畫版とを加溫を以て附着せしむるものである、現今ジヤワに於ける更紗も之に屬する技法である。紀元前（一四六年）頃には、モザイクの盛昌を見た。要するに、ギリシヤ藝術は、哲學の發達と密接の關係があつて、當時、哲學者としては、ターレス、ピタゴラス、ソクラテス、プラトー、アリストテレス等、相次いで輩出し、思想上に大變動を來たした。

美術としては、建築方面の發達を見て、ドウリヤ式（イリチヌスの設計したパルテイン神殿の莊嚴）典雅比ひなきイオニヤ式、纖細を極めたコリント式等が現れた。彫刻は、人體美の發現を主とした種々の神の徵象で、技術家としてフイヂヤス、ブラクシテレス、スコパ等の巨匠を生むだのである。

中古時代―（キリスト時代）

紀元前より十世紀頃までは、キリストの宗敎時代である。此の時代に於ては藝術は、其の獨立性を失はれて、全然、宗敎に束縛され、當時ローマ帝國が僅かに、古代ギリシャの文化藝術を追究してゐた位の事であつた。

然し建築は、ローマ式の大規模の物が出來て、流石に著しい進歩を見せたが、其の他に於てはマホメットのサラセン國にアラビア模樣の特殊な幾何學的纖巧、細緻なる形象の發達以外には、藝術こして見るべきものがなかつた。

十三、十四世紀頃に於て、基督敎の精神的盲目的な信仰時代から脫して 宗敎化に依る文化時代の曙光が現れ初めた。寺院の宏莊森嚴な建築は、壁間を埋むるに「モザイク」の組合せを以て、所謂、ビザンチンのモザイク藝術の發達を見るに至つた。古來よりの現代文化に至る迄の道程、及び其の創始時代を遡つて觀察すれば、何處の國でも文化發達史の第一頁の根元は宗敎であるが、其の布敎當時は可成りの壓迫を蒙つてゐる時代で、所謂受難時代に相當する。宗

敎もまた、此の時代を切り拔けて後、始めて宗敎によりて世界人類が統御され、從つて寺院殿堂の建築時代となり、藝術或は學問の向上を來たし、文化の發達を見るに至るのである。

聖フランシスに依つて、宗敎畫（キリストの生涯の人格的事蹟方面）の發達を見るに至つた。ダンテ・ペトラルカ、ボッカチオの人道派主義は來るべき文藝復興の先驅をなすものであつた。

近古時代

ルネツサンス時代（伊太利）

十五世紀伊太利に於て、人道派主義の勃興と共に、敎會藝術は、其の手から自由の世界に離れて、宇宙の眞美の發揮に眼覺めた。……文藝復興時代がそれである、文藝復興期は、前、中後の凡そ三期に區分せられる、此の時代に和蘭に於て、初めて油繪具の創製を見、十五世紀末に伊太利に輸入せられて、今日の洋畫發達を將來した。

此の時代にレオナルド・ダ・ヸンチやコレッヂオ、ミケランヂエロ、ラフアエル等相次いで輩出した。

レオナルド・ダ・ヸンチ—Leonard da vinci—（一四五二—一五一九）

彼は畫家にして音樂を好み、解剖學に通じ筋肉の運動に依る表情の研究を試み、又數學に通じ、比例均衡を追求し、形態の正確なる測定を主張し、色彩方面及び光學遠近法等の多方面に向つて研究した。

コレッヂオ—Antohio Allegri da Coreggio—（一四九四—一五三四）

彼に至つて空氣的、或は、大氣的遠近法、線狀的遠近法が完成せられ、今迄の古典派の放射光線であつた繪畫——（主に宗敎畫にして、卽ち放射光線のために陰がなく、總べての形態が同じ明るさの世界に投り出されて描かれてある）——の缺點を指摘し、直射光線を見出し、從つて玆に於て、コレッヂオに依つて繪畫に明暗なるものが生じ今日に至つたのである。

未來派とは？答へる

ミケランヂエローMichelangelo—(一四七五—一五六四)

フイレンツエ羅馬派の畫家にして、偉大なる世紀的の彫刻の巨匠である。彼の傑作はシイスチナ寺院に收められてある。彼は裸體彫像に特殊な見解と、非凡な技能とを有してゐて、其の筋肉の外圍線のすべてが、人間の形態以外の强大な風格を表示してゐる。

ラフアエローRaphael—(一四八三—一五二〇)

レムブランドーRembrardt—(一六〇七—一六六九)(和蘭)

レンブランドは、群像畫派に秀で、又肖像畫としては彼は常に若くして死んだ、彼の愛妻サスキアを描いた。

要するに、十世紀以後、殊に十五—十六世紀迄の間は、畫の領域が擴大せられて、所謂大思想時代の藝術であつた。それは一つは、宗教的事蹟を畫題とする宗教畫と、宗教に隷屬せぬ人體の寫生、或は人體の肉體的形象の寫生を借りて來て、人間の崇高雄大な精神美を表現する事が發達した時代である。

アカデミー勃興より印象派まで

十五世紀の大思想藝術は、十六世紀に至つて統一せられ、折衷派なるものが伊太利に生れた。それは、古來の古典的藝術の長所のみを拔萃して、綜合したものである。これが所謂、伊太利のボロニア畫派の一派である。彼等は、カロッヂョアカデミーの正則美術院を創設して、繪畫藝術の一般法則の如きものを作り、繪畫の統一を劃つた。今日の研究所或は美術學校といふが如きは、此のアカデミーの法則、即ち一般正則繪畫の標準をシステムに從つて、多數の人々に教授する所に過ぎないのである。

故に美術學校なるものは、あながち悉くの天才を出さうとするのではなく、單なる畫家を作るにすぎない學校である。天才を作るには、一人一個の、天才教授が必要である。(現今、日本に於ける、帝展の繪は、それ等アカデミーの繪を集めてあるところの展覽會である)

ブルヂョア藝術勃興

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

十七世紀初期に至つて、ルイ十四世が巴里に居住するに至り、宗教畫や、精神的大思想畫はルイ十四世を中心とする貴族達の、生活狀態の華麗をぱ、誇張的に描いた所謂、ブルヂョア藝術の發達となつた。

印象派の先驅

十八世紀の初期に於て、英國が二人の天才畫家を生んだ。ターナー—Joseph Mallord William Turner—(一七七五—一八五一) 及び、コンステーブル—Jon Constable—(一七七六—一八三七)、である。

コンステーブルの作品が一八二四年の佛蘭西のサロンに三點、及び、二十年のサロンに一點出品せらるゝや、佛國の畫家は、大いに、その畫風に刺戟せられ、影響せられた。

此事は、漸く佛國に世界の繪畫の中心が移行して來たる始元であり、動機であつた。

ターナーは、コンステーブルと共に、自然派の畫家であつた。彼が始めて、一八一九年、伊

太利の自然や風光に接して描いた繪は正に印象派勃興の起因をなしたものである。

彼は好むで、水の都、ベニスの朝夕を描いた。空氣、卽ちアトモスフエアーの色々の瞬間的な現象を捕へて描いた。それはベニスの水も、空も、大理石の家もが、オレンヂの夕陽の柔い雰圍氣に包裡せられてゐる光の世界である。……ベニスの霧の海、靜かなゴンドラの浮ぶベニスの水の朝の風景等である。

次いで、洋畫の中心は、十八世紀後半に至つて、佛國に移つた。卽ち巴里に移つたのである。十九世紀には全く巴里は世界の美術の都として、唯一の地位を占むるに至つた。凡ての國の畫家は、皆、畫囊を背負ふて巴里を指したのも此時分からである。

印象派より後期印象派まで

—十八世紀後半より現代に至るまで—

佛國に於て、十八世紀後半に至つて、更に之を二期に分ける事が出來る。

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

理想派—Idealismus—、古典派 —Klassik—、の前期と寫實派—Liarisnm—、印象派—Impressionismus—の後期とである。

一八五〇—一八七〇……此の時期に於ては佛獨共に極端なる、古典崇拜派に傾いた。

そして古典派は理想派と寫實派との二つに自から分れた。

〔イ〕前　期

理想派は、バルビゾン派、即ちコロー—Camille Corot—(一七九六—一八七五)等の理想的鄕土の風景畫となり、次いで浪漫派—Romanismus—のミレー—Jean Francois Millet—(一八一四—一八九五)出でゝ名畫(アンジエラス)を描いた。更に十九世紀には、ナザレに集りし所謂、ナザレ派はキリストを畫題として、其の事蹟を描いた。而し此の傾向は遺憾乍ら遂に其の延長發達をとげずして終つた。

〔ロ〕後　期

一方、寫實派には、ギユスタウフ・クールベー—Gustave Courbet—(一八一九—一八七七)及

び、ドラクロアー Eugone Delacroix—（一七九九—一八六三）が現はれた。彼等は古典派を想はせる色彩や、構圖ではあるが、(古典派からは脱出しきれなかつた）而し、形態的、又、數學的(比例的)に、より眞實に、寫實描畫の研究を續けた。

シヤヴンヌ—Pierre Puvis de Chavannes—(一八二四—一八九八)

シヤヴンヌは、寫實派や、印象派の發達した自然主義の藝術時代に於ける唯一の、聖境を幻視せる象徵畫家であつた。しかも、聖的な夢幻境を現出するためには、彼は、裝飾的畫風と技巧を以てした。後述する印象派は光と、空氣との追求から線を無視したが、彼は、裝飾的技巧を増すために線を理想とした。それで彼の線には、柔かさと、神秘的な夢幻味を含有してゐる。彼の繪に現れた象や、殊に、木の幹の垂直線的平行による平行は、靜的內容を增すと共に、シンメトリヒな構圖と、相俟つて、觀者の心までも柔げる力があつた。

印象派の運動

未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

扨て、現代洋畫の曙光、否、起因的の動機は、一八五七年バルビゾン派の畫家達が、互に、一團となつて研究して居たるに始まる。

彼等は、一八五七年に英國マンチエスターの展覽會に西班牙の自然派の畫家ベラスケス——Diego Velasquez—(一五九九—一六〇〇)の繪が出品され次いで一八六〇年に佛國に紹介せられて大いに刺戟された。

次で一八六七年(五五年前)此の年の巴里の展覽會に日本より葛飾北齊の錦繪"百不二、……富嶽三十六景……安藤廣重の東海道五十三次、歌麿、春信等の日本浮世繪の渡來畫の出品は、バルビゾン一派を刺戟し、興奮させた。之が實に彼等に印象畫の暗示を初めて投げ與へたのである。

一八七〇年、巴里市外に、一團の畫家が所謂、バチニヨル畫なる畫派を組織して、盛んに寫生を試みた。主將としては逆境の内に逝いた、後年の印象畫の始祖と目指されたる、世界的大畫家エドワルド・マネー—Edouard Manet—(一八三三—一八八三)及び、モネー—Claud Mone—(一八四〇—………)がゐた。

マネーは、當時の文豪エミール・ゾラに依つて美術小説「制作」を以て L. Evenement Zeitung 紙上で紹介せられた。しかしながら此の畫家達の畫は、一八六三年のサロンの時には纏めて落選させられた。而して、ナポレオン三世の盡力で彼等の爲めに一室を與へて落選畫のみを以て公開した事がある。それ位此の新興藝術は、アカデミーからは排斥されてゐた。

一八六六年モネエやピサロがマネエの友人となつた。次でルノアール、シスレー、ドガーが友達となつた。

一八七一年八月十五日から巴里のブルヴアール・デ・カプティーヌのナタル—Nadal—の展覽會に於て、印象畫と題する繪が多くあつたので印象的な繪であると云ふ心持を觀者に抱かせた。一八七四年彼等は、色々の壓迫を被むつて居たが之に屈せず、彼等のまとまつた一團としての意味ある第一回の展觀會を、巴里のブールヴアールデカビユシン三五番なる、寫眞屋の樓上に於て公開した。其の時にモネーの「印象・昇る日」—Impression; Soleil Levant—と云ふ畫題があつたので、之を批評家ルイ・ルロアー—Louis Leroy—が、八月二十五日シャクバリ新聞紙上

に於て、印象派の展覽會と題したのが始まりで、此のバチニョル派―Batignolles―の若い畫家の人々を、一般が印象派と綽名づけて呼ぶやうになつたのに起因してゐる。當時その展覽會に出品した人々は、マネー、モネー、ピサロ、シスレー、ルノアール、モリゾー夫人、セザンヌギヨーマン、ドガア、ラブクモンド、ニツテイ、ブラントン、ブーダンカル、ギユスターブ・コラン、ラブーシユ、レビーヌ、ルアール等である。

要するに此の十八世紀の後半が實際に、今日の畫壇に於ける形而的方面となり、色彩觀ともなり、又現代洋畫界の思想の根元ともなつてゐるのである。

今日の新しき傾向に走れる展覽會を審美するには、此の時代の洋畫の變遷發達史を、豫備智識として貯へておく必要があると考へる。殊に、未來派や、立體派等の新興繪畫を知るには、次に述べる章が最も必要な關係を有してゐる。

十八世紀に於て畫壇に世紀づけた、寫實派の大家ギユスタウブ・クールベが形態的のリアリ

ズムを主張して、遂に、此の方面は、氏に依つて殆ど完成され、一八六三年、ホチエルーHotierー、ホンコントーHoncomt—(共に佛國)に依つて、寫實派の隆盛に趣いた。然るに、前述の如くに、日本浮世繪、殊に、廣重、北齋の富士七百態や、五十三次が出陳せられたので、若き人人は其の北齋の不二の時間的描寫、即ち光線の變化、雲影の去來を捕へて、自由に描寫しあるに刺戟せられた。

寫實派の固い、じつと見つめてゐる、形骸の樣な表情の無い冷たい形態描寫のみに滿足せず色の光の魂、及び其の瞬間も停止してゐない、變化の姿態を讃美する……所謂、印象派なる新傾向の畫風の畫會が、マネーに依つて革命づけられた。之に於て初めて繪畫は新鮮なる輝きを持つ事が出來る樣になつた。そして和蘭派や伊太利派等の、あの古典的なセピア色の暗黑から脱することが出來た。

十九世紀末にマネー、モネー等の印象派はスラーGeorges Seurat—(一八五九—一八九一)、ピ

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

ピサロ—Camille Pissaro—(一八三〇—一九〇三)、ホイスラー—James Abbott M, ceill Whisliter (一八三四 一九〇三) (英)、シスレー—Alfred Sisley (一八三九 一八九九) シニャック—Poul Signac— 等の、所謂、新印象派となつた。新印象派は又、彼等は顏料をパレットの上に調和せずに、カンヷスの上に、原色の點描を以て描いたが故に、點描派—Pointillism—この稱もある。

かうして、此の人々は、プリズムに依る陽光の七色光線に基づいて、繪畫をかなり科學的方面に誘導した。

次いで、當時、盛んに、繪畫は形而的方面よりも、光の効果、光の作用に重きを置き、且つ之に興味を以て描いたのが、エドガー・ドガ—Edgar Degas—(一八三四—一九一七)である。

ドガーは、光線を色々に作用し、殊に、人工的の光線に依つて、編み出されたる、舞臺の光輝を好み、人工的彩光下に踊り狂ふ美しい、巴里の踊り妓を描いた。之を人工彩光派といふ。

ルノアールは—August Renoir—(一八四一—一九一九) 平和的な靜かに微動する外光を嬉び

家庭的な窓による少女、又は、此の柔かな光と、脂肪とに富む、豊艶な女の肌とを結びつけた「浴みせる女」等を描いた。之を外光派と云ふ。

此に於て、當時、印象派、及、新印象派は、何れも色光にのみ眩惑されて、質量的の方面を忘れて、扁平な、表面的なものになつてしまつた。

此の新運動の時に當つて、繪畫史上に一大横斷線を引いたのがポール・セザンヌ—Paul Cézanne—(一八三九—一九〇六)の後期印象派—Post Impresstonism—である。

彼は、色彩の平面描寫に依つて、明暗を求め、明と暗との平面の錯綜によつて、質量を追求せんとした。

彼には一つの靜物林檎を描くにも、腐敗するまでも之を寫してゐたといふ逸話が殘されてある。

尚、彼は成熟期に於て、色彩に依つて質量を追求し、『物體の色彩を換へる事は、其の構造を汚すものである』と、まで云つた。

そして、一層進んで、更に吾人の本能に成形的の認識を與ふべしとさへ主張してゐる。

又彼の言葉に、

「宇宙の總べての形象は、直線と八面體と圓體と、圓錘體とを以て盡せる」。といふ事がある。

立體派は實に、此の言葉、セザンヌの衣鉢を傳へたものである。更に立體的傾向は、ピカソ—Pab'o Piccasso—(一八八一—………)に依つて强調せられた。

故に立體派は、歷史的に見て、寫實のクールベに負ふ所が甚だ大きい。

尙、後期印象派の內に分類される畫家に、ゴツホ、ゴーガン、マチス等がある。

ゴツホ—Vincent Van Gogh—(一八五三—一八九〇)(和蘭)は線に走つた。卽ち、彼は、線狀に生きた畫家である、而もあらゆるものゝ生命、殊に、熱烈とエネルギー的な强さを、彼、獨特の線を以て描破してゐる。その線は力强く、如何なる內容も、其の內に包裡せられ、光も形も、生命までもが、彼の線のためには、周圍から推し包まれてゐる。

線は、彼の生命であつた。而して、それは、誰もの追從を許さない彼の素質であつた。

彼にとつては、色彩は、其の線、其の筆觸よりも、第二義のものであつた。殊に、田園風景等の油繪を見るに、單に色は、絃は、赤かつた。絃は、コバルトであつたと云ふ風に、赤色であつたが故に赤をぬり、コバルトであつたが故にコバルトを彩つたに過ぎぬといふ樣なところが覗はれる。然してその場合、必ず、筆觸、否線狀のうねりが、燃ゆる雜草の生き生きした發芽を物語り、線の旋渦か、空氣の生命を表現し、直線の束ばねが、家屋、道路等そのものを現し、點が、秋の稻穗の、みのりを直截的に感じさせる。

前述の、線の畫家としてのシャヴンヌの繪に於ける線は、物體の外圍を包むでゐる形を作り其の表はす所は靜的な、宗敎的な幽寂、しかも典雅な夢幻的情緒であるが、ゴッホのは之に反して、其の線は、物質の外形をも包まず、物質の形をも作らず、線そのものが現實的なるものの熾烈なる、力强き生命を摑むでゐた。

彼の線、そのものは、灼熱せる太陽であり、物であり、空氣であつた。所謂、もつと本質的なものであつたのである。

アンリーマテスー Henri Matisse—（一八六二…………）

マテスは、流轉する總ての自然を透視し、見つめて、自然そのものゝ本質、本能を、捕捉しそれを單純化して、表現せんとした。其のために、彼の繪は人々から、表現派、又は、綜合派なる綽名—Beiname—を冠せられてゐる。

以上の後期印象派の影響を受けた、米國のエッデー派なる若い人々が、後期印象派の物體の質量の認識を求むる、主觀的表現と、新印象派の色彩的客觀描寫を加へて、統一して强印象派—(Virile)—Starke Impressionism—を主張してゐる。

要するに之はセザンヌの平面描寫と、點描派との混合形である。主なる人々に、スゴンザック—Segonzac—、クロル—Kroll—チャーミー—Charmy—、ケンネスミラー—Kenneth Miller—ロバートヘンリー Robert Henri—ウインスロー、ホーマー Winslow-Homel—があるが、その價値的如何は疑はれてゐる。

扨て佛國に於て、セザンヌの質量的追求は、立體派の先驅をなしたものである。此の立體的

形象を、强調したものがピカソである。

彼は更に、科學的見地から、形象の質量を、人間性の本態的認識に依つて表現した。

之等の推務的關係の傾向が、集合して公開したのが後期印象派の第二囘展覽會である。

出品者は、セザンヌ、マテス、ドンゲン、ドウレン、ピカソ、ブラーク、ドウ・ヴラマンク—De Vleminck—、ロートウ、マルシャン、レキス等である。

之は後期印象派から、立體派に推移する歴史的作家の顔觸の集りである。

立體派、圓體派より未來派に至る迄

フエルヂナンド・レージエ—Ferdinand Lege—は圓體派—Rundismus—を、セザンヌは立方體派—Qubismus—を主張した。

ブルリユックは圓體、圓錐體を以て、自然の力を—Natürliche Energie: Kraft—意味し、立方體は直線、直角を以て人工的のエネルギー—Künstliche Energie: Kraft—を主張するもので

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

ある　哲學的、力學觀念を主張した。精神の藝術である。

今日立體派の延長は、或は獨逸の表現派となり、或は、何々イズム、何々派と云ふ如く、多方面の延長を來たしてゐるが、之等は何れも、立體派、乃至、未來派の精神に屬する繪の一言で、盡されるものである。

故に、今日は、繪畫は自由である。たゞ畫家自身の創意、主觀の現れである。未來派、及び立體派、カンヂンスキーの靑騎手派、―(廣義で云へば表現派)―等總べてはブルリュックの未來派主義で盡されてゐる。それは、彼の作品がもつともよく、雄辯に物語つてゐる。

故に、今日の新興畫派の總ては、未來派、又は、表現派なる一語に依つて代表され、盡されてゐる事を忘れてはならない。

今日立體派は、其の延長の止まる所を知らず、しかも、伊太利の未來派の、殆ど主要部分は抱括して了つた。

一九〇八年アンリー・マチスに依つて綽名づけられ、同年始めて、獨立派のサロンに、ジョ

ルヂー・ブラック—Georges Braque—が、立體派—（此の時期に於ては、所謂、單純なる形態的のみの立體派）—の作品を出品し、次いで一九一〇年、ジアン・メッチンヂエ—Metzinger—が立體派の肖像を、サーンドームに、他の數點を獨立派サロン—Andepandan—に出品して、世を驚かした。

間もなく、グレーヅ—Albert Gielzes—とメンチンヂャーの共著「立體派について」—Gleizes und Metzir ger: Qubismus: —が刊行された。

之は、日本に於ても已に、「立體派の藝術」として刊行されてある筈である。

次に、分類的に、ギヨーム、アポリナール氏が、一九一三年「立體派の畫家について」—“Les Peinters Qubistes„—von G. Apollinoiere を發刊し、今日の進歩を見るに至つた。

立體派繪畫は、凡そ、次の四綱目に分類し得られる。

1. 科學的立體派
2. 理學的立體派

未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

3. 音樂的立體派

4. 本能的立體派

〔I〕科學的立體派（ウイスセンシヤフトリツシエ・キユビスムス）此の型に屬するものは、純粹なる立體派の傾向を存するものにして、所謂、視感覺に依る實在ではなくして、知識の實在から借りて來る、要素を以て描かれたものである。

故に、作畫上に見る、幾何學的線は、眼に見え得たものではなく、本質的な事物の眞相を、抽象的な純粹さを以て、描かうこ企てた結果、生れたものである。

之等は、レージエ、ブルリユツク、ピカソ、ブラーク、メンチエンチエ、グレーヅ等に多く見る。

即ち、哲學的線こ、色この主張は、此の派に屬するものである。

〔II〕理學的立體派（フイジオロギツシエ・キユビスムス）……之は、物體の構造の要素を、視覺の眞相を借りて描出したものであつて、容觀的な實在が多少さも（眼に寫つた……眼で見え

た物質の形態）現はれてゐる。

從つて、此の客觀的な形態の描出は、多少偶然な觀察で、人間の眼に寫つた形象的片影として、明らかにさう見えたから、描いたといふ事を意味するにすぎない。一般に云ふ立體派は之を指してゐる。

故に〔I〕型のもの即ち……（科學的）……の者が立體派中最も面白き傾向を有してゐて、〔II〕型（理學的）のものが立體派の精神的主義の立場から見れば、最も低級なものに屬してゐる。

之は、古來からの傳統的な物の見方、及び描出が元となつてゐる。即ち、枯死せる型態が描出されてある故に、一般からは、最も了解され易い畫風である。

〔III〕音樂的立體派（オルフイツシエ・キユビスムス）……之は無形の音樂を、畫家の創意によつて、抽象して、具體的のある形態の連綴として、表現する場合のものである。

之は、音樂家に屬する一派の畫家に依つて描かれる。

ボツチヨニーの「離別」と題する未來派の繪には、之が現れてゐる。

〔Ⅳ〕本能的立體派（ウエーゼントリヒエ・キユビスムス）……之は、何等客觀的實在に基かず、藝術家の本能、及び創意に依つて、暗示された、色、及び線の構圖を描くものである。

以上四つの様に分類されるが、表現手段としては以下の二つに大別する事が出來る。

(A)は

物體を多少とも立體的に、即ち、色と（換言すれば面と）線の平面、及び容積によつて表はさんとしたもので、從つて物體の形が、畫面に於ても、幾分、明らかに見られるのである。

(B)は

人物、又は、物體と何等關係無き、色と、線の調和の構成を企てたもので、此の方は、物體は、何も表現されてゐず、且つ又、何ものも暗示されてゐない。

以上の二つである。

立體派の展覽會—Qubische = Ausstellung—

△一九〇八年――マチスの描ける、立方形的形象を描けるを見て、立體派と綽名付けられたものである。

△一九〇八年――獨立派サロン―Andepandan―成立、ブラークの(Yasijü Brazk) 作品出品さる。

△一九一〇年――秋のサロンに、サーユドームに、メッチエンヂエの肖像出品さる。

△一九一〇年――秋のアンデバンダン・サロンに、ドウローネ―Robert Delaunay―、ローランサン―Mlle Marie Lavrencin―ル・フオーコンニーエ―Le Fauconnier―等出品せり。

△一九一一年――アンデパンダン・サロン四一號室にまとめて、第一回立體派展覽會公開さる。(第一回コレクション)の人名――グレーヅ、メッチエンヂエ、ローランサン、ドローネー、ル・フオーコンニーエ、フエルヂナンド・レーヂエ等主なる人々である。

△一九一一年――ブラッセルに於て、第一回立體派展覽會開催す。

△一九一一年――秋のサロン(サーユドーム)に於て、グレーズ、メンチエンヂエ、レーヂエ、メ

ウシャン、—Marcel Duchamp—及び彫刻家で建築家なる、ドウシャン・ヸヨン—Duchamp-Villan—等によりて開催。

△一九一二年——秋、巴里トロンシエ街アール、コンタンボラン畫郎(現代畫堂)に於て開催す

△一九一二年——アンデパンダン・サロン開催、初めてグリー、ジュアン出品す。

△一九一二年——五月、バルセロナに於て。

△一九一二年——六月、ルアンに於て開催。此の時ピカビアも加入した。

ゲオメトリスムス (幾何學主義一派)

—Geometrismus—

一九一三年春、前述の内の一部の人々、即ちロビンソン、—W. Heath Robinson—『双兒と乳母』ベートマン、—H. N. Batman—『資本の勞働』リート、—Alfred Leete—アムブローズ・

チユー、—Amblosse Chew.—ジョン・ハツセル、—Jan Hassall—等に依つて、立體派の立體的手法を、幾何學的圖形を以て描き「幾何學派」を唱へた。

それは、△であり、□であり、◇であり、○であり、又は、之等の連續であり、組合せである。又は、面の束を以て可なり形態的に表現する。極く僅少の抽象的觀念が分子として存在してゐるだけである。

之等の一派の繪は、「形而の構成の享樂」が其の繪畫内容の一組織をなしてゐる。透明な圓の連續を以て柔い女の脂肪性の豐滿……の體質や、乳房を表現し、紙の如き面の組立によつて物體の形象を表現してゐる。此の發達は、最近歐露の立體派傾向の畫家によつて、純形而的學派として、發表されてゐる。此の幾何學派は、英國に起つた所の所謂、立體的傾向……主張を帶びてゐる一派に依つて宣言が發表された。

オルフイズムス（音樂派）

—Orpismus—

音樂派は、新印象派の主將、シニヤック—Paul Signac—より出でて、ボヘミアの畫家—Kuvca—や、立體派の仲間入りしてゐた、ピカピア等に依つて、立體派の色彩方面の主張を叫び、音樂を盛に研究して彼等は、……卽、音樂を理解した畫家が彼の聽覺に認識した音を……音の連續せるリズムと、ハルモニーとを或る抽象的な形象と、色彩感とで表現する一派である。色彩の塊の形象の楔合した連續や、線…點…點…角…等で表現されてある。そして、形象が主であつて、色は第二義に扱はれてゐる。恰も無聲擬音（オノマトペ）に一致するが如きものである。

シンクロミズム（色感交響派）

—Synchromism—

之は、シンフォニー、—Synphonie—(交響)の交響(音の)から來た文字であつて、—Syn—は同一、又は、共に、同一時。と云ふ意味がある。而して—Phonie—の音と云ふ字のかはりに、—Chromaik—(色)と言ふ字の—Chrom—を置換して、—Syn-Chrom-Ism—とした新語である。此字は—Synchronismus—(之は二個以上の時を異にせる事件を同一の畫面中に收むる…所謂、異時同描派と云ふ新語)と間違ひ易い。NとMとの相違に過ぎないのである。シンクロミズムは、色彩交響派とでも釋意したら尤も適當である。シンクロニズムスは、異時同存(同描)派—Similtanismus—シミルタニスムスと同一義である。混同し易いから注意を要する。自分もブルリュックが此の言葉を解說して吳れたのでやつと理解出來たのである。そして、此のシンクロミズムは一九一二年春のアンデパンダン・サロンに、モルガン・ラツセル—Morgan Russel—に依つて主張を公表された。之は、音樂派——オルフイスムス——の昇騰に依る結果と見做す事が出來るが其の根本義に於て全々相違があつて此のシンクロニズムは獨立性を保有してゐる。一切の自然の形象的對照を離れて(音も、形も)色彩そのものゝ意味、性質を追求し色感の交響

の追求である。

同年秋、ベルン・ハイム・ジユーン畫廊に出品された、ラツセルの作品にも、シンクロミズムが多數あつた。ブルリユツクは、モスクワに於て、之を發表した。それは、色々な色彩の平列や、錯綜を以て描かれたものである。

シンクロミズムは純粹の色の性狀、及び、色そのものゝ個々の音階を、畫家自身が理解した上で、畫家の直情に依つて描くものであるが故に、物の形は全然描出されてゐない。卽ち、形象の象徵でなく、抽象でもなく、畫家の腦裡にある色彩の抽象的對照を、色彩の配列や、組合に依つて表現するのである。色感派の謂ひである。一切の自然の對象の眼に映じた物象そのものを表示するのではない。純色感派である。

スプレマテイズムス

—Suprematismus—

スプレマテイズムスとはモスクワのカシミール・マリエヴキッチ―Casimir Malyevitch―の創造せるものにして―The Pictorial Art of Colors―を主張するものである。彼は在來の傳統的繪畫藝術に於ける技法を捨て卽ち形象―Scene―目的―Object―思想―Idea― 等を描出することを止め、只『色彩そのものゝ精神の主張』をしてゐる。彼等は、繪畫の色としての材料に、色紙の種々なる形象を貼付してゐる。而して現代人は細目の美を審美する餘裕を持たないで常に美の强打を要求すると云つてゐる。

……―Hits you between the eyes―……

カンヂンスキーの第二期作畫時代の藝術に於ける色彩の配列にはスプレマテイズムスとは全然根本に於て、相異してゐるので、彼のは偶然の結果としての美の卽興を主としてゐる。

モスクワの畫家ワシリー・カメンスキーが『スプレマチスト』と題した形而上學派の繪畫藝術を發表した。之は目下米國に於てブルリユツクが携帶して行つて發表してゐる。

スプレマテイズムスは目下アモングゼム・タツトリン―Amongsem Tatorin―マリエヴキツ

未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

チ、リユバルスキー、ポーポバアーPopovaーアウダルトソーバーOudaltsouaー等によつても主張された。

一九一五年――一九一六年に露西亞の行き詰つた立體派は遂に此のスプレマチズムを主張する人々こ行動を共にして、今日迄の繪畫を捨てゝ、彼等は二つ―三つの―Dimensions―(容積)を主張して、それらの組合せの構成に向つて努力した。

リシツキー―Lissitsky―は『ブルジョアの繪畫藝術やアイコン―Ikon―(露西亞のキリスト等の偶像畫)は既に死んでしまつた。畫家は清鮮せられた世界へ新しい目的を求めねばならぬ』こいひ、ロジエストヴエンスキー―Rojdestvensky―は『藝術は數理(マテマチック)である。近代人の大なる熱望は工業こ藝術この連鎖――關聯――であらねばならぬ』こ言明してゐる。而して此の言葉が今日の露西亞の形而上學派の基調を形作つてゐる事は否定出來ない。

スプレマチストのマリエヴキッチの最初の立體派の畫家こしての仕事に『農夫』こいふ繪が發表されてある。又、此の一派のリエントロッフーLyentuloffーが「新しいイエルサレムの風景」

のキユビスムス傾向の繪を「世界の美術」に出品した事がある。

× × × ×

上記の如く立體派の主張が、その繪畫上に於て、立體描出を重んじた反動として、色彩描出の運動を生じたが、また一面、其の樣に平面なる繪畫上に、立體描出を重んずるこころからして、遂に繪畫の之迄の限界を破るに至つた。之は伊太利の(一九〇八―一九一〇年に起つた)未來派の原子運動の影響に起因を求める事が出來る。

更に且つ、空間藝術であつた繪畫に、時間的意識を附加し、時間藝術の領域にまで、繪畫を延長した未來派の影響が、立體派の主張をより以上に本能的藝術に導いたのである。

之によつて見るも立體派畫論は最も進歩した形式の持主である。然し乍ら伊太利に未來派の繪畫、原子運動が起つて、古來のルネツサンス以來のあの伊太利派、及び其の流れを汲むフランスの古典派等の、折衷派などの一つのシステムを以て、順序を作り、それを唯一の規範標準としてゐる、現代美術の代表團體たる、アカデミツクの如く、人の性情に構はず、常に誰にで

も規則を强ふる流派の根底を崩がへし、造形美術の、卽ち、物質の外的觀察、或は、形而的描法のみなりし範圍を總ゆる創意的官覺の內延に迄延長し……內的考察にまで導きし、未來派の勇氣こ、其の態度の果斷こを尊敬しなければならない。

全く繪畫史上に一大革命を記錄したものは、伊太利の未來派である。

未來派は、立體派の靜的な、形體、形象のみに偏せず、シンクロニズムの如く、單なる色彩のみに安んせず、オルフイスムスの抽象的具體化法も、構成の美の主張……コムポジツシヨンニズムもあらゆる之等の新研究をなし、之が自由なる綜合を以て、表現手段を主張する精神の藝術である。

未來派の起源より今日の位置

立體派は歷史的に、寫實派の大家クールベに負ふ所が多い、故に、之を、歷史的から切り離

して、獨立して考へる事は出來ない。然るに未來派は、之に反して全然孤立した立場から生れた。

むしろ寫實派も、印象派も、否、あらゆる歷史を排斥した。卽ち、過去を破壞して、未來の文化を建設すべき主義のために起つた、伊太利の愛國的思想の新運動である。

從つて未來派と、立體派とは、全然、別個の主義主張の下に樹立してゐる事が明かである。

然し乍ら、今日、未來派と、立體派とは、畫風(表現手段)に於て類似してゐる點がある事によつて歷史的に、起原的考察の混同をしてはいけない。

然し繪畫藝術に現はれた手法、及び主張は、事實上、未來派と、立體派とは、相移行してゐる點が非常に多い。殆ど、今日、未來派を描く人は、立體派を描き、立體派を描く人は、未來派を描いてゐる有樣である。又、完全に未來派の宣言せる信條、及び、未來派畫家ボッチョニーの主張する畫論の一部は、立體派と同一表現技法に全く一致してゐる。

未來派主義の主將者は伊太利で、ミラノに住する、フイリツポ・トーマス・マリネツチーFili-

ppo Tomasso Marinetti—である。

彼は一八七八年、埃及アレキサンドリアの生れであつて、同地のジエスイツト教派の大學を出で、後フランスに渡り、ソルボンヌ大學に法律博士の學位を得た。多藝多才で文學的方面、殊に、劇に於ける觀察に優れて自分で脚本までも作つてゐる天才的人物で、偉大なる體軀と勢力的精神の所有者である。

彼は詩集—Poesia—を出版し、又一方、大なる工場を有してゐて、其の資力を以て、ロンドンに、パリーに、ベルリンに、ミユンヘンに、ライプチヒに、到る所未來派の展覽會を開催し、或る時には彼の雄辯を以て熱狂的な未來派主義の講演會を開催した。

ブ氏の談によれば、彼は伊太利人には似合はぬ、黒く美しい頭髮の所有者で、彼が壇上に未來派を說く其の態度は、野牛の咆哮する如く、ウ……ウ……と大獅子吼し、手は力強く拳を握りしめ、後下方より前方に突き出し、或は、振り上げ、汗は彼の額から瀧の如くタラタラと流出し、約五分にして彼のカラーは、はずれて飛んでしまふ相である。彼の思想と…精神と態度

の一致さが此一言で覗はれる。

一九〇九年二月

未來派第一回宣言十一ケ條が、マリネッチ署名のもとに巴里の新聞、フイガロ紙上に發表された。

一九一〇年、六月、

トユランのキアレルラ・テアーテルで、三〇〇〇の聽衆を前に彼の雄辯を以て、宣言した。聽衆は熱狂して大喝采を以て之を迎へた。

一九一〇年、四月

未來派畫家宣言書が、ボッチヨニー、カルラ、ルッソロ、バルラ、(ローマ)セヴリーニ、(巴里)の署名で公開せられた。

一九一〇年五月

未來派の畫論講演會が、ローマに於て公開せられた。講演者はボッチヨニー—Umberto Bo-

未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

coni――等であつた。（ボッチョニーは畫家であり、且つ、彫刻家である）

一九一一年五月

未來派音樂家宣言書發表。

一九一二年二月

未來派第一回繪畫展覽會が巴里に於て開催された。同年三月ロンドンに開催され、次いで、ベルリン、ミユンヘン、ライプチヒに開催された。

一九一二年三月

未來派婦人宣言書公表。

一九一二年四月

未來派彫刻家宣言書公表。

同　年五月

未來派文字技巧の宣言、及び同補遺。

（此の外ボッチョニー著書—"Pittura Scultoura Futuriste"—がある）

一九一三年三月

ローマのコンスタンツィ・テアーテルに於て伊太利未來派音樂家、パリキラ、ブラテラーの未來派音樂の第一回演奏が公開せられた。

一九二一年

巴里の劇場に於て、マリネッチーの…未來派の舞踊…飛行機ダンスが、彼自身によつて演ぜられた。舞臺は全部宇宙の地上の一斷片を鳥瞰的圖法に依つて描き、飛行機に扮した人物が垂直に、直角に、急速の廻轉、動搖等を身振して時々昇登した高さは、彼の背に「五〇〇米」「千米」と記號が現はれる仕組になつてゐた。新しい演出法の形式であつた。

マリネッチーは、彼の未來派の宣言によつて公表せる如く、總ゆる過去精神を擊破して、エネルギツシュな現代的文化精神を主張した。

伊太利が現代に於て、總べての方面に消極的な、餘りに枯渴せる歷史的形骸なるを嘆じ、ロ

未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

ーマは、たゞに古典的な色彩を以て、歐米人の漫遊の地なるを欲せず。伊太利の古い脂色の美術館と、墳墓とから離れて、此に文化的時代を建設せんとする、…主義のために、烈しい過去排斥的の宣言を發表した。

然し乍ら、此の未來派主義は、現代人の精神思想にピッタリ一致した故に、忽ちにして、フランスに、英國に、ボヘミアに、ロシアに、ドイツに…日本に迄…未來派主義の藝術は燃え上る火の手の樣に、飛び、且つ擴まつた。

未來派宣言書のうち、その一部の繪畫に付て述ぶれば、

一、運動と力とは形態の實質を破壞する。

一、模倣的形態を惡くみ、特異の素質ある形體には榮冠を與へる。

一、革新者に對しての世間の狂人なる言葉を我々は愛好する。

等十一ケ條ある。そして伊に、佛に、英に、獨に、その展覽會を發表すると共に、彼等はその出品作畫に對し、親切な註解を文字を附して觀者の理解を求めてゐる。

そのうちの一例を示せば、次の如きである。

――カタログ出品畫註解――

1. 昇登する都市。

此の繪の主張する感覺は、無數の家屋は大都市の發達と、膨脹と、延長及び、人工的力の勞苦を象徴してゐる。

2. 汽車全速力に疾走す。

都市の足場は、遙かに天空に迄も及ぶ。

一時間六〇哩を走る、急行列車に依つて編み出されたる光線の綜合。

3. パンパンダンス（セヹリーニ作畫）

ジプシー人達、シャンペンに浸る集團、アルバイテルの醜惡なるダンス……モンマルトルの有名なる酒屋に於ける、色と嬌笑の衝突に依つて創造されたる、混亂と、雜沓の感覺。

4. 別れ、（ボツチヨニー作畫）

未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

別れの混亂の最中に錯綜せる、具象的、及び抽象的感覺は、力線、及び准音樂的調和に於ける作奏の中に、飜譯されてある。波動する線、人物と物象の聯結の集まつた姿を見よ！多くの機關、繪の上部に示されたる其の外形や、中央に描かれた、その風を切る、前の部分と云つた樣な別離を表徴する重な要素は、心の上に印象されて消えがたく殘るところの場面の狀況を記述してゐる。

5. 反逆（ルッソロ作畫）

二つの力の激烈な衝突、卽ち惰性、及び傳統に對する反動的抵抗の力に對して、狂熱と紅き抒情性の集合せる、革命的要素の激烈含合。その角度は運動に於ける、惰性の力の震動せる波動である。

家の遠近法は、恰度拳鬪家が一種の、疾風を受けて二つに折れた如く、破壞されてゐる。

扨て右に依つて見るに、未來派は全然孤立的のもので、歷史的には、クールべも、セザンヌ

も、何の縁故もないものである。全く過去を排斥し、過去を破壊せんとして起つた、一種の主義思想の現れ…現代精神の發露…である。その運動の手段に過ぎなかつた。いや、むしろ伊太利の未來派は反つて美術に緣の遠いものであつた、しからば何が故に吾々はかゝるものを熱愛するのであらうか！

たゞ此の運動のうちに（繪畫上の）は、沈滯せる現畫壇に、延長の生命を與へた事。卽ち、形體のみに拘泥し、光のみに憧憬してゐた、現畫界の皮相なる、枯死せる形骸描寫以外に、運動、卽ち、形體の破壞の、純眞な姿を寫す事に一歩踏み入れ、今日の一定せる、靜止的の空間藝術の限界を破つて、時間藝術なるものを創生した、卽ち、繪畫を總ゆる官覺にまで導く、導火線となつた事を、崇拜し、尊敬し、熱愛するのである。…その精神に於いて我々の心理と一致するものである――（畫論參照）

未來派に於ては、例へば、靜的な對照を描く場合にしても、筆者の自然より受け入れる、刺戟によつて、腦裡に湧起する、感情、卽ち、聯想內容、時間意識に現れる記憶までも、抽象的

に描出する事が出來る……あるひは音響までも、表出するの自由を有してゐる。…吾々は常に絕對であらねばならぬ。

シミルタニスム―（シンクロニスムス）（異事描同存派）
―Similtanismus―or―Synchronismus―

印象派は、單一なる瞬間を捕へて題材としたが、未來派、は彼の右に起つた、左に起つた、前に起つた、後に起つた、同時の多くの瞬間をも捕へて描き得る。……換言すれば瞬間に心に到映する觀念…或は、其の持續…をも表現する。例へば、同一の對照を、各人の畫家が寫生するとする場合に、一人は、印象派で描き、一人は寫實で描き、一人は立體派的手法、一人は未來派的手法を用ひて描いたとしても、それは自由な事である。而し乍ら、それら描いた畫家自身の自然對象より受け入れた、主觀的感情の最も正眞なる藝術は、未來派的手法のものであ

らう。

多くの瞬間を持つ未來派の繪畫を、異事同描派と云ふ。シミルタニスムス又は、シンクロニズムは、是れである。如斯、未來派は自分の周圍に起つた、多くの現象が、同時に心に到映するものを描く。

セベリニーの『旅の印象』ブルリユツクの「南ロシア」「祖國の悩み」自分の「頰の上の馬」も之を主張する。

ボルウーティズムス（渦巻派）

—Voluteismus—

更に純粋な、時間的意識方面の强調として、渦巻派の一派が起つた。之は之までの未來派の繪が、運動そのものゝ客觀的觀察（卽ち純な自然寫實主義で運動せる物の物理的の形象を描く、未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

見えた儘を――形象の連續――を客觀的に比較しての言葉に表出する）に飽き足らず、本當の運動に依て、變態する…動いてゐるもの丶核心の形…否、生命の流動…流轉を…抽象的に描出する。運動そのもの丶精神的主觀を描出した。卽ち未來派と、純立體派（科學的立體派）とを組み合した表現法である。渦卷派は、英國でウイリアム・レイス―William Lewis―（一八八四年米國生れの畫家）に依つて――想像の力に依て、自然を藝術品の中に再建する― Reconstruction―を主張した。

――一九一六年カルロ・デ・カルラ、ヂオルヂオ・デ・キリコが同樣の主張を稱へ形而上派とし作品を發表した。

センセエシヨナリズム（感覺派―肉感派）

―Sensationalismus―

次いで未來派の一派は、益々深刻な繪畫主張のもとに、純實感味を强調して…人々の—Sensibilität—官覺そのものへの直接の…生理的の交響の交渉への道程の出發を主張した。直接感覺の共鳴に訴へ、トレモールせしむる目的で、造形的行爲をなす際に、機械的材料を用ふるに至つた。

所謂感覺派…肉感派—Sensationalismus—である。原始人が音樂をきいてゐる場合…感興を喚起してくるにつれて初めの內は自己の肉體…即ち筋肉の—Zuckung—を無意識の內に律動さし—次で樂の高調につれて感興も之に並行し…遂には頭を振り足の爪先にて床をクロックして…果ては樂に共鳴して遂には立ち上つて踊るに至るであらう。肉感の交響である。軍隊の進行曲も肉感の交響による活動の快足を目的としてゐる。より實感的感興に導びく…之がセンセエショナリズムである。

プリミチビズム(原始化派)
—Primitivism—

(一)本態的原始派

「原始人の本態的…野性的な…生活其物から生れ出る原始人の藝術を主張する一派がロシアの若いフユチリズムの人達の間に主張されてゐる。彼等は、自分の生活を無人の廣野のうちに求めて家に住まず、自然の懐に抱かれて專心藝術の爲めに生きてゐる。其の藝術は全く單一な無技巧な一元的傾向を帶びてゐる。

(二)科學的原始化派

之は現代人の精神に基調した、卽ち科學の洗禮を受けた人によつて尤も單純化された藝術を稱する。吾々フユチリズムの藝術が之に屬する。

(三)裝飾的原始派

一九二〇年印度のオリエンタリスムスの裝飾的な宗教畫が米國にカヒル、—Mr. Eh. Cahill

ーに依つて紹介せられた。次で此の派の作畫をアウア・ツアレイ、—Awa Tsireh.—が發表して人々からプリミチビズムと叫ばれた。

ツアレイの繪は、印度の人物畫を埃及風の樣式によつて綜合し、構成した。彼の繪畫に現はれた人物は平面的なデコラチーブなもので黃色や、黑や、桃色を好んで使用してゐる。卽ち黑い頭髮に對して立派な布に編物した衣服は、一種の原始的な色彩に於けるオーケストレーションである。彼の作には「鞭痕を着ける舞踊」がある。

日本の未來派の展覽會

最後に日本に於ける未來派運動の具體的の現はれとして…未來派美術協會の目錄を列記してみる。

第一回未來派展覽會（東京…銀座玉木樓上／大阪…大阪ホテル樓上）……………………一九一九年

未來派主義の繪畫に至る迄の歷史的システム

未來派とは？答へる

ダビッド・ブルリュック　モスクワ
ヴィクトル・パリモフ　モスクワ
バツラブ・フエアラ　チエツコ・スロバキア
｝來朝……ロシヤ未來派展覽會・

第二回未來派展覽會（東京上野・大阪・名古屋）……一九二〇年

第一回未來派宣言講演會（名古屋）（ブルリュック…（頰の上の馬）／木下秀……（未來派の解說））……一九二〇年

第二回未來派講演會（福井）（澁谷修—（未來派に就いて）／木下秀—（未來派に至る迄の歷史的圖解）（未來派の書論））…一九二一年

第三回未來派展覽會（三科インデペンデント（東京）……一九二一年

第一回未來派美術展覽會目錄（一九二〇年）

日沒に於ける大都市の感覺的光の分解　鈴木頴兒　　山上一木 他一點　高橋檣作

二人の舞妓 他二點　木下秀一郎　　瞳の動き　高須川靈生

雨　勝道三郎
風景　寺澤千賀人
落日　平岡時次郎
蟬　市川四郎
療養院の庭　相生垣秋津
エーテルのなやみ　立野道正
幸は奪はれ行く 他二點　中村義雄
水中に於ける光の跳躍　萩原德太郎
婦人席 他一點　木下茂
抒想　大野斯文

女　衣笠靜夫
無限 他一點　後藤忠光
デッサン 他一點　後藤史郎
即興(遊山の人達) 他七點　普門曉
郊外　原泰雄
老エークダルの森林　伊藤順三
三人の實を採る人　永田一脩
勞働享樂者(塑彫) 他一點　普門曉

第二回未來派美術展覽會（一九二二）

【入選】

花のリズム　上野正之助
無題　紫田邦松
草と話せる男 他二點　平井昌夫

未來派とは？答へる

森　律　安田望
舞　踏　北村四光
月の散文詩　稲垣足穂
下より上への行動 他一點　穴明共三
止みがたき熱望　森山爲智朗
破　戒　天花寺延朝
女ノ習作　鈴木年
スサビ行く沈默の狂亂　立野道正
靜　物　笠置季男
麩を食べる目高　菊地武一
コンクリート混合機の運轉 他一點　森田政之助
事務室の喧噪 他二點　大浦周藏
海に到る道　泉成淵子
唄へる 他一點　澁谷修
靜　物　後藤史郎
いためる心（彫）　木下桂三郎

【會　友】

無　題　リユバルスキー
酒　場　バルスラバン
御　飯 他四點　フエアラ
競　馬 他一點　尾形龜之助
世に憂ふるもの　種市良寛

【會　員】

坐せる踊り子 他一點　ヴ・パリモフ

女　他十六點　デ・ブリュリック
タンツ　他六點　木下秀
女　他一點　普門暁

メキシコ土人の小屋　他三點　重松岩吉
受胎に起因する羞恥　淺野草之助
力　他一點　（彫）　淺野草之助
顏　（彫）　戸田久輝

三科インデペンデント美術展覧會（一九二二）

Le Guitare dim soir　上野正之助
淺草公園の交響　鈴木頴兒
トウンノー　山路壹太郎
靜物　吉田卓
行進喇叭の序曲　大島龜三郎
自畫像　守山多果
男の世界の終末運動　倉田三郎
未來派主義の繪畫に至る迄の歴史的システム

無題　尾竹竹坡
戀とそして私　藤田豐吉
輪轉工場　岡田龍夫
不安と陰欝の停車場　鈴木年
街上に立つ　平井昌夫
構圖七番　門脇晋郎
あるかげ　天花寺延朝

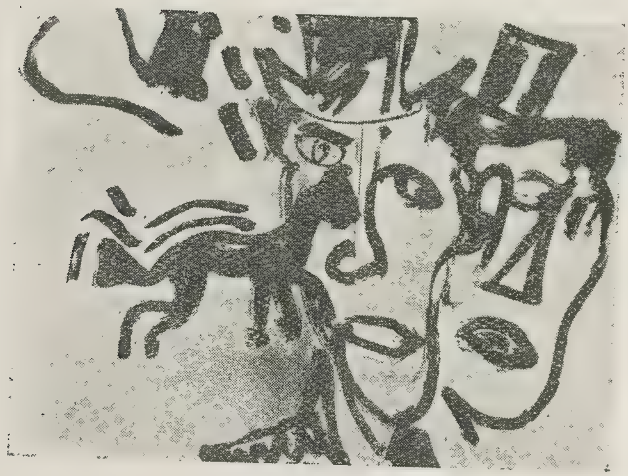
未來派とは？答へる

眠りに落ちる前　高見澤路直
セロを彈く男と音律　森山爲智朗
SUN-URB　ヴエ・ブブノーヴア
假　睡　穴明共三
癩病患者　立野道正
驚愕より迷ひに　松島景太
流れる宇宙の周圍に生ずる磁場の一切斷面　加藤正雄
暗殺されたる眼玉　菊地武一
カイネ博士に依つて話されしもの　稻垣足穗
虚　無　（彫）有馬純孝
白晝に夢生む　（彫）桐谷大吾
憧憬と戰慄　（彫）中島誠淳
胎　教　（彫）尾竹竹坡

爆彈の心理　（彫）穴明共三
林洞の靜寂　（彫）堀田耕三
習　作　他一點　（彫）淺野孟府
死　（會員）戸田久輝
チエツクの農夫　（會友）ヴ・フェアラ
ある夜の自像　他二點　（會友）澁谷修
人體習作　他七點　（會員）重松岩吉
都會と我　他三點　（會員）大浦周藏
キリストを哺育するマリア　他六點　（會員）木下秀一郎
無　題　他六點　（會員）尾形龜之助

—第 二 編—

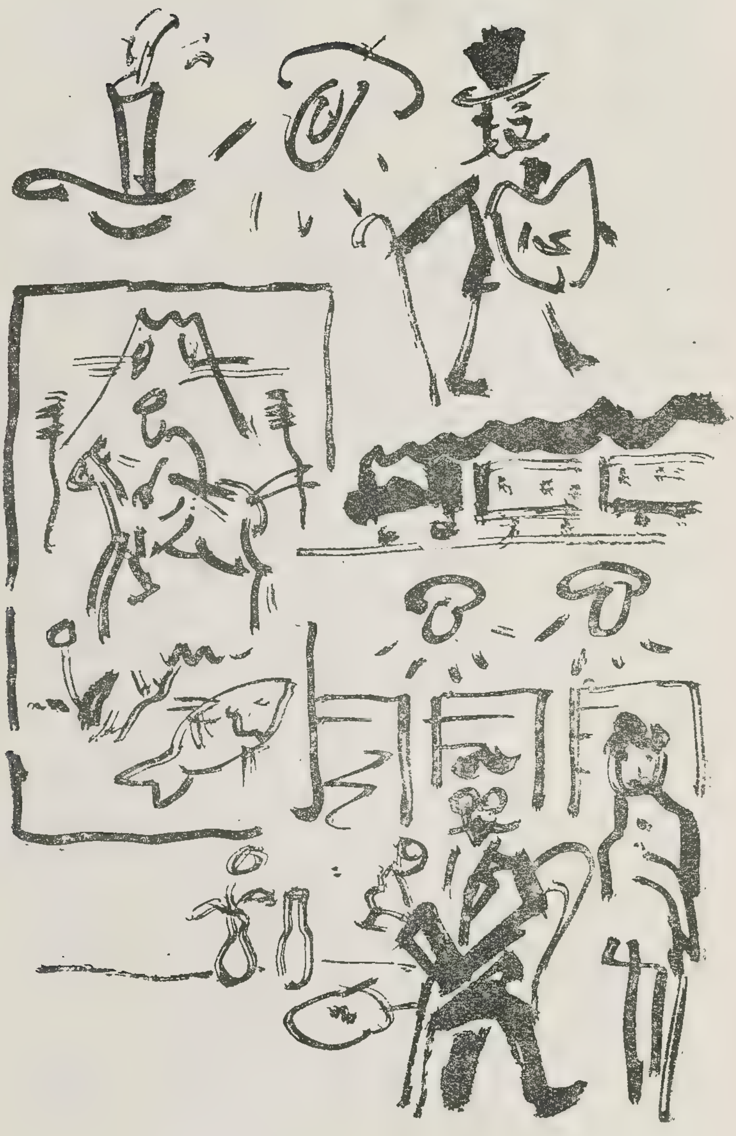
未來派の繪の主張



ブルリユツク筆 —No. 3—

— No. 4 —

未來派の繪の主張



木下秀筆

（一）

蠟燭が唯一の採光材料として用ひられた時代、即ち昔に於ては、蠟燭の光に依つて、照し出された範圍の文化があり、思想があつた。

現代は、電氣の時代である。電燈に依つて、照し出された、今日の文化があり、思想があるべき筈である。

藝術は人間に依つて、創造される。故に、人間性の靈の反映である。從つて藝術は、常に其の時代を背景としてゐる。今、他の未知の國を、旅行するとするに、其の國の國民の思想が如何なる方面に向つて、發達してゐるかを知るには、其の國の藝術、即ち繪を見たり、音樂を聞いたりする事に依つて、理解する事が出來る。

藝術は、其の國の國民の思想の方向を示す磁針である！

藝術は、時代の反映である。從つて、精神的にも、物質的にも、其の國の文化の程度は、其の國の藝術に表示されてゐるものである。

卑近な一例として、蠟燭の時代たる德川時代を擧げる。

當時の日本の生活は、極めて、靜かなものであつた。文化の程度も、非常に低級で、且つ、幼稚なものであつた。それを、繪にて、表現すれば、廣重の東海道五十三次である。例へば―圖No.5―の如きものである。

德川時代には、大名の參勤交代なるものがあつた。その爲に、大阪から、今の東京たる江戸への道が、最も、當時では發達してゐた。

— No. 5 —



當時の大名は、或は、駕籠に、或は、馬に、或は、徒歩で、十數日を費ひやして、大阪から江戸に行つたものである。

春風や　五十三次　十三日　……花本聽秋句……　それは、それは、悠暢な、長閑な、旅が續けられた。

朝には、紫の富士の頂を眺めては俳句に想ひをのせ、夕には、落陽に燒ける富士を詩に詠んだ。山を見、海を眺め、川は勿論、何處には、如何なる花が、ごんな色をしてをつたかさ云ふ事までも、熟視したり、又は、河の中に、ごんな魚が、泳いでゐたか？　迄も、觀察し、且つ夕の宿の食膳の珍らしい魚迄も味はつて、旅を續けたものである。

此の有樣を描いたものが廣重である。

然るに、今日は、電燈の時代である。昔の武士は、今日の紳士さなり、此の現代の紳士が、大阪から、東京への旅行をするこすれば、彼は、最大急行列車に、おさまりかへつてをり、商業上の取引の話をしてゐる内に、東京に着く。

又は、食堂室に入つて、百燭光の電燈の下に、彼は照らされて、卓上の赤や、黃色の西洋草花を眺め、其の片手にはホークを持ち、ボーイは、彼の後に直立してゐて、彼の次の注文を

一家、待つてゐる。ウイスキーの芳香に、紳士は、陶然と醉つてゐる。或は、此の食堂車にて、一家、一族の人々が親しげに話を續けてゐる。僅か、それ等の行動の間に、サッサと、列車は數時間にして、目的地の東京へ搬んでいつて了ふ。

昔の人が旅行中に、川の中の小さな魚迄も數へつゝ、旅行する事が出來た呑氣さは、到底、今日の旅行をする人には、味ふ事の出來ない事である。昔の樣に、細かきものを賞しつつ旅行する事は不可能である。

先の食堂車内に、おさまりかへつた紳士は、進行中の車窓を通じて、小川の中の魚を數へる事は出來ない。否、窓から外の風景を眺め盡すと云ふ事は、到底、出來ない事である。其れ故に、自分は、今日の東海道の旅を、繪にて表現すれば—圖No.6—の如くになる。それは廣重にしろ、北齋にしろ、夢にだも知らなかつた形態として、現はされる。廣重の五十三次の繪は、彼れの時代の東海道であり、是れは、現代に於ける東海道の繪である。

扨て今日迄の洋畫…(寫實派…印象派)…を、描いて現はせば—圖No.7—の如くである。それ

未來派とは？答へる

は、單なる形態の客觀的相似である事の追求にのみ止まつてゐる。彼等は、アカデミーの法則に、「縛ばられてゐて、自からの創意はなくして、盲目の樣に跪き、ただ惱むでゐる。そして描



— No.6 —

かれた繪には、山がある。川がある。道がある。家がある。木がある。ただそれだけだ。そして、彼等は、自然の形象や、色彩等の再現に努力してゐる內に、彼等の人間的本能としての藝術的作畫時の衝動は、知らず、知らずの間に、自然の爲めに、征服せられて了まつてゐる。玆に於いて、吾吾は、未來派…を叫けぶものである。否、今後は未來派主義の繪畫藝術の世界となる事を主張するものである！

現代の藝術は、未來派主義の精神…ガイスト…である！



木 下 秀 筆　　　— No.7 —

繪は、科學や、工業上の進歩こ深い關係を持つてゐる。未來派の繪は、現代人の心靈の反映であり、且つ、ヴイストロー（神速）であつて、運動を表現する…空間藝術を延長した、時間藝術である。然かも、未來派の胎動は、六十年前に、日本の歌麿、北齋、廣重、春信、等の繪が佛蘭西に、移入された當時の刺戟により、殊に、廣重、及び、北齋の百富士（富嶽三十六景の謂ひか？　不明…）の瞬間的な、雲の去來を描いた、……印象…の影響を受けて、印象派が生れた。次で、歐洲の畫壇の革新に次ぐに、革新が生れて、立體派、或は、未來派、を生むだものである。歌麿や、北齋が飛行機の翔る現代に、生れてゐたならば、彼等は未來派の範疇に、入つたかも知れない。

未來派の繪畫は、—圖No.8—の樣な繪である。未來派の繪が奇怪に見えるのは、一般の眼が馴れないからである。例へば、此の繪の解說をするこ、眼こ、鼻こ、口こ、圓周こは、人間の顏を、表現するに充分である。三角形のコバルトが、顏の上こ、空間こに描いてあるが、之れは、空こ、空の反映こを、表現したものである。

未來派の繪の主張



木 下 秀 筆　　　— No.8 —

色は、斯くの如く皆、精神的に、各々、內容をもつてゐる。例へば、黑は無を示し、沈默の感を與へる。青は、發育を意味し、春青を偲ばせる。赤は、エネルギーを現はす。…色彩については、色彩の哲學の部に於て記述する。……

尙又、上の繪の、他の一つ、一つ、の部分の線にも、點にも、皆同樣に、內容がある。各々の主張する生命がある。

それ等に就いては、畫論の內の、線の哲學、形象の哲學、色彩の哲學、構圖の哲學、と云ふ樣に、各々、分類して解說する事にする。昔の繪畫は、風韻とか、妙味とか、物語とか、つまり、繪畫の力を借りて、或る物を暗示させる。繪畫以外の氣韻を以て、繪畫藝術の生命と心得てゐて、靜かに、茶を喫して、審美したものである。……が…然し、現代の生活は、迅速である。機械的迅速である。悠久たる審美の時間を有してはゐない。細目の美(デテイール)を求むるよりも、現代人は、美の强打卽ち直截的な繪畫を、要求するものである、

未來派主義の繪畫の主張する感覺は、人々の直情に…直截に……突入的に…觀者の心の核に

喰ひ入るものである。

未來派主義の藝術が世界的に、交渉の意義を有するに至つた事は、未來派が飽く迄も現代人の精神…心靈……の反映である事に起因する。

線、及び形象の哲學

――Die Philosophie der Form und de R Linie.――

未來派―Futurism―は、線や、形象に就て次の如く主張するものである。

昔の大阪こ、江戸この間を、線にて表はせば、―圖No. 9A―の樣な複雜な迂曲した曲線で表はされる。箱根の嶮がある。或は、大井川の川止めに遭遇する。今圖に示した直線の、上下にチック、ツアックした鋸齒狀の曲線は、山を示し、點線は川止めを意味する。然るに、現代は東京こ、大阪この間は、僅かに、十時間で到達する事が出來るであらう。卽ち先の昔の東海道の迂曲した、チック、ツアックな曲線的文化は、今日では、殆ご、水平に近い曲線―圖No.9B―で現はされる。鐵道がそれである。次で更に文化が、より以上に、發達したる場合…時代には、東京こ大阪の間は、一つの直線を以つて現はされる。それは、一番に近い道である。飛行機がそれである。―圖No. 9 C― 此の直線になつた時代が、最も文化の進步した時代である。



— No.9 —

未來派は、此の直線を尊敬する。此の直線が未來派主義に、一致するものである。

今、一人の人が、自分の友人を、鐵砲で打ち殺す場合を表現するならば、それは、一本の線…彈道に依つて、現はす事が出來る。—圖No. 9D—

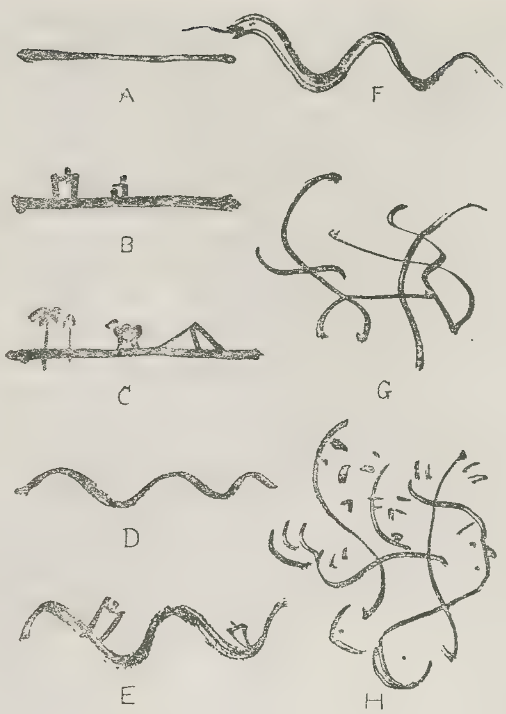
水平の一つの直線は、二點の間を結ぶ最短距離なるは、勿論、且つ、能率の最も含有されてある線である。卽ち文化的、人工的エネルギーに依つて、生れた線である。—圖No.10A—更に言ふ！　未來派主義に、それは、一致してゐる線であるこ。且つ、水平直線は、平安…靜寂…果ては「死」迄も意味するものである。垂直線は、安定、決定、決斷、の觀念を觀者に與へ、斜線は、不安定を表示する。水平な直線は、又、穩やかなる大洋をも現はす事が出來る。

今此の水平線上に、二つの船の帆を添加して描く時には、廣重の春の海こなる。—圖No.0 B—又、水平直線に、二つのピラミットこ、ヤシの木こ、二匹の駱駝こを描けば、それは砂漠を表はす。—圖No.10C—

次に、波線を描く、之は、運動を表はす線である。波線は、波を現はす。—圖No.10D—此の

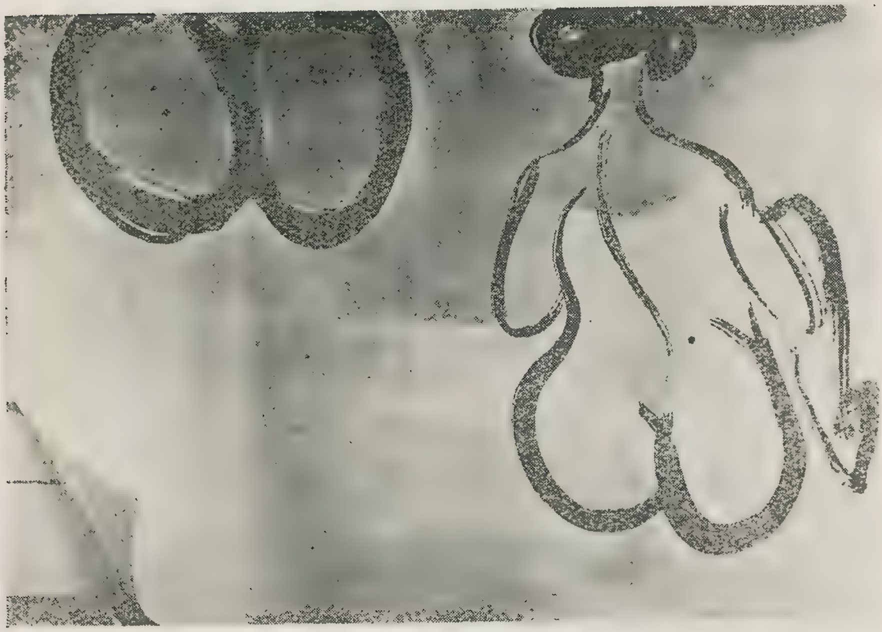
波線に、二つの船の帆を配せば、風の日の荒れた、海洋を表はすであらう。之は、長閑な廣重の春の海では最早やない。―圖No.10F―又、波線は、次の如く描く時には、即ち二本の波線を

— No.10 —



描いて、目ミ、口ミ、舌ミを付けて蛇を現はせば、―圖No.10F―蛇の運動してゐる動作を現はす。所謂、蛇行の狀態を現はす事になる。即ち波線は、運動内容を含むだ線である。次に、多數の不定な曲線を、互ひに錯綜させて描く。―圖No.10G―之れは、混亂を意味する。即ち之れに、眼、鼻、口、手、乳房、等を描いて、添加する時には、―圖No.10H―の如くに、人々の混亂

— No .11 —



してゐる狀態が表はされる。數學の記號のオメガーは、物の初まりを意味する。裸婦の尻は之を以て表現し得られる。—圖No.11—

多角形の角を增して行けば、圓に近づくであらう。非常に大なるものを現はす線は、圓である。—圖No. 12—

蛇が、自分の尾を咬へた形象を以て、遠く、古代埃及にては、一番の智者を現はしたものである。—圖No. 12—

渦線—Volute— =螺旋=—Spirallinie—は、エネルギーの蓄積を現はすもので

ある。力—Klaft—のある人が、腕を屈曲したる時には、肘部と、肩胛部との筋肉には、力を蓄

— No. 12 —



積し、之を伸展する時には、消失する。之は、力學的の力線（クラフトリニエ）の主張である。

日本に於ける、古代彫刻の仁王尊や、支那に於ける古畫の馬の繪の後肢は、それを應用したものである。―圖 No, 13―

ボルーテイズム　（渦卷派）

駿速に流轉する總ゆる宇宙の生命…旋渦せる生命…其のものを表現するに、此の形象を用ふる。之を形而學派、又は、ボールテイズム―Voluteism―こ稱す、

―智識に代はるべき直感、未來派の、否、藝術の敵は概念である。『時間こ空間は、既に死し、最早や絕對の中に住む』我等は、素早く身を挺して、冒進し、創造しなければならぬ。其處には、只目前のカオーに至上の律(神の本能)を直感せんこする人間性の能動あるのみである。―

……故會員、平戸簾吉氏遺稿……ボルテーイズムは、流轉してゐるもの丶ケルン―Kern―(核心)…卽ち旋渦せる生命の本態を、抽象的に…表現する事を主張する。

— No. 13 —



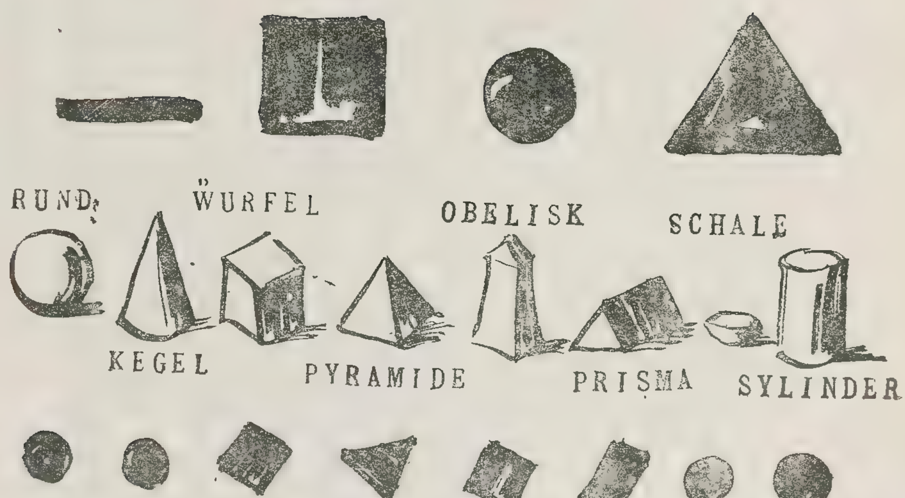
多くの垂直平行線は、壯嚴、神嚴、或は、幽邃なる永遠の感を抱かせる。

ルネッサンス以前の古代宗教畫には、此の手法が多く用ひられてある。又、ルネッサンスの殿堂の柱に於け

る、多くの縱に引ける垂直平行線の凹陷は、壯嚴を表示させる爲に用ひたものである。又カンバス上に於いて多數の線を中央に結べば卽ち集心性の直線は、遠近を現はす。透視的又は、線條的遠近法とは、之を謂ふ。

キユビスムス（立體派）

後期印象派の畫家、ポール・セザンヌ—Paul. Cezannc—(1839-1906)—は、自然對照の形象の主觀的表現を追求して——物體と、面の前後、左右が、シンメトリヒに、中心の一點——シンメトリー・ツエントルム——に集注させ、且つ、其れの釣合、安定、を主張した。其の結果セザンヌは——世界の總べてのものを、表はすに、直線、及び立方體、（八面體…キユビスト）…(狹義の)を主張した。一方、立體派の主將、フエルヂナンド・レージエ—Ferdinand, Leje—の主張する圓錐體、及び、球の、ルンヂスムス（圓體派）との三つの立體的形象を以つて表現す



SHU. KINOSHITA

る事が出來るこ言つた。

之が、近代繪畫史上に於ける新興藝術の根底をなした源泉である。母體である——口繪キユビスムス・ウンド・ルンヂスムス對照——

セザンヌは、常に繪畫の形象に、立體的感念を與へて描いた。卽ち平面の紙を折り曲げて、立方體になる……換言すれば、面こ、面この錯綜に依つて、卽、光線の明暗に依つて立體の表出される事を主張し、彼は盛んに、繪畫に、平面描寫を用ひた。

—圖No. 14—之が二科の若い畫家達の間に、嘗て、流行したものである。我國でセザンヌの描風の輸入者は、安井曾太郎氏である。

ルンヂスムス（圓體—圓錐體派）

レージヱ —Ferdinand Leje—

フエルヂナンド・レージヱは、セザンヌの立方體（八面體）—Qubisi— 及び、直線と、それ以外に圓錐體、—Cenus— 圓體（球）—Rund— を主張した。

卽ち曲線、圓弧、球、圓錐體、圓柱等をルンヂスムスと稱へる。

故に、廣義の立體派は、セザンヌの直線、立方體と、レージヱの圓體、圓錐體に根柢を有し成立してゐるものである。—口繪第三圖參照—

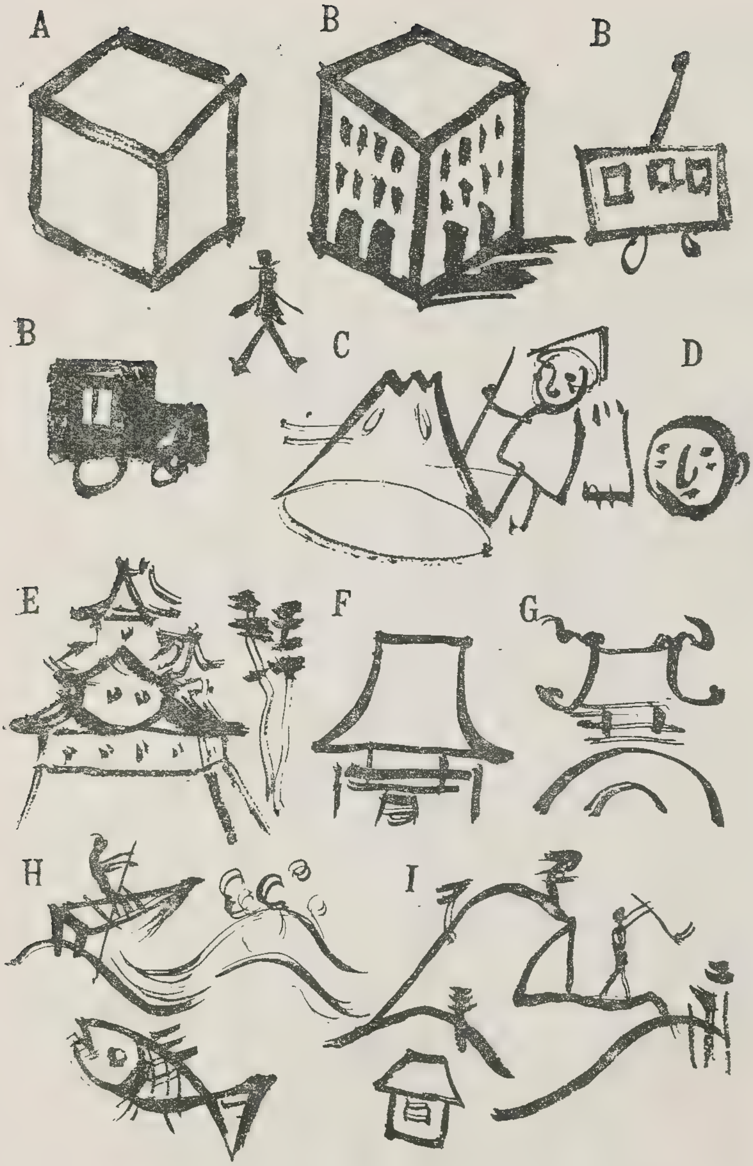
ピカソ—Pablo Picasso—

更に、ピカソは、物體は立方體の單位に分解して描出すべきであると主張してゐる。即ち度量衡の智識觀念を繪畫の中に現はさなければならぬと言つてゐる。又、繪畫は、畫家の心の内面に感應したものを彼の個有の智的考察を以て充分に概念化して渠の造形意識の元に描く可きであると言ふ事を主張してゐる。そして、多くの線の割線や、或る質量の形象の單位を以て畫面上に於て、それ等の形象のコムポジション—Composition—…構圖に依る生命をエツキスプレションしようと努めた。之をば構圖派、或は、布局圖派（純粹のではなし）と謂ふ。

人工的エネルギーと自然の力

—"Künstlische Kraft und Natürliche Kraft,,—扨て、直線及び、直角、三面體、立方體等は、人工的（キユンストリヒ）のエネルギー（力）に依つて生ずる線である。

此の直線、直角、鋭角、立方體、四面體、等は、文化を具體化した線…(抽象的の… Apstra



— No.15 —

Kta……）である。即ち未來派主義の形象である。又、レージエの圓體、及び圓錐體、即ちルンヂスムス…曲線は、自然的のネネルギーを具體化した抽象的の線である。此の圓體派は、自然の力を表現し、意味してゐる。

例へば—圖No. 15—今、立方體に（B）の如く、多くの窓を描かば、それは、東京スターチオンの前の日本に於ける最も、文化的な建築物となる。ビルディングのそれである。又は（B）の如く自動車となり、又は、電車となる。何れもキユビストである。

尤も文化の發達した人間の住むでゐる都市は、—圖No,15B—の如き直角、四角、直線の平行した都市である。それは、總べて、キユビストで表はし盡くせる。再び謂ふ。キユビスムスは最も、現代的な人工的エネルギツシユな主張を有してゐる。現代の線である、現代の形象であること。

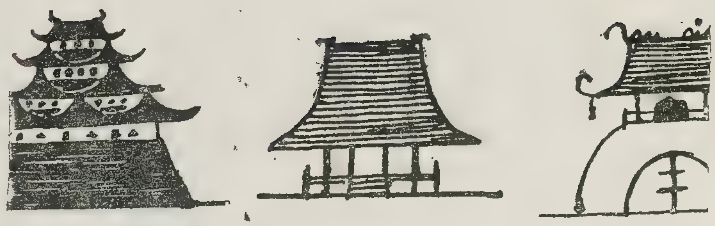
之れに反して、圓體、圓錐體、即ちレージエのルンヂスムスは、自然の力、天然のエネルギーを表示してゐる。

—圖No.15C.D— 今、一つの球に、眼、鼻、口をつければ人間の顔になる。圓錐體は角頂を切れば富士の山になる。又、不二登山者の笠にもなる。

今、此の室の形を表はすとすれば正方形であつて、電燈は、圓錐體とすると、人々の頭は球を以て現はす事が出來る。故に、側で見てゐる人が、畫家が餘り單純なものを描くからと言つて笑ふ事は出來ない。どんなに筆數が少くとも笑はれないのである。海岸に散在してゐる石塊は自然の力に依つてなつたものである。即ち圓體をかたち作つてゐる。田舍の山は、直線ではない、やはり、レージエのルンヂスムスである。然かし、其處にある人の住むでゐる家は、直角である。直線である。四角である。キユビスムスである。

今、自然の儘の山を、人工的の力を以て切り開くとすれば、割られた山は、直角である。海の波は、ルンヂスムスである。其の飛沫する泡の一つ一つも迄が、ルンヂスムスである。『自然の力』である。海に浮ぶ船は、力學的線の構造から組み立てられてある。即ち直角を以て、組み立てゝある。キユンストリヒの線である。

— No.16 —



未開の地、即、古代の建築、例へば、寺院や、城や、龍宮などの建築の屋根を見るこ、自然の形…ルンヂスムス…から形ごられてゐる。

—圖No.16— 寺院の屋根は、大なる山から型取られ、雄大、壯重の感を表示し、龍宮は、浪の形から型取られてある。

然し乍ら現代の建築は、箱の如くに直角である。

ブルリユツク『大洋』(第二回未來派展出品)—6尺×3.5尺—此の繪は、右上端に、キユビストからなる現代の大都市の幾何學的整然たる線の構圖から描かれてある。其の鐵筋コンクリートの建築は夕陽に照らされてオレンヂ、グルブ、ロート、等から塗られてある。鐵骨の陸橋が、尖がつた組織から型作られて、直角の家…天に迄延長せられた人間性の力の表示…が天空に聳えて支柱こなつてゐる。煙

突から吐き出される黒煙は、都市の有機的な活動の過剩物である。モートルは、此の有機的大都市の能動性の核をなしてゐる、百千萬燭光のオスラムの光は、やがて窓から洩れて人工的の光の强さを示すであらう。太陽（ルンチスムス）は去れ！　紫の雲よ消去れ！

數千の人、數萬の人、それ等は瞬間も停止してゐない。生命の旋渦！　有機體の結合、酸素、焰、石炭、燒盡!!　總ゆる者の還元、創造…の都市が表現されてある。それは、キユビスムスである。左半分の畫面に、黑潮の狂亂、潮鳴…暴風の日の波、がルンチスムスを以て表示されてある。はるかの果てには黑雲の暗譜さした祖國…革命に惱むでゐる露西亞が象徵されてある。此繪は、文化の都市、横濱に住してゐたブルクユツク、フエアラ。パクモフ、ニダルウスキー、フエアラのフラウ（ブルリユツクの妹）等が南の海上、小笠原に於て寫生のため居住した時に描いた物である。

右下の畫面にブルリユツクが此の人々を率ゐて、海の彼方を指示してゐる。其の顏には、悲痛な面影が覗はれる。果てしない海洋の孤島に…たゞ見る物は波、聞くものは風、のみである。

風吹く荒れた海面の北の果を眺めては、祖國に心を走せた漂泊の未來派詩人の此の繪は、心理の反映である。象徴である。此作は、今アメリカの紐育で發表されてゐる。世界的名畫の名稱の榮譽を獲得する事を信ずる。

□

ブルリユック『バリモントの肖像』(第二回未來派展…名古屋に於ける出品畫)の解説に就いて述べてみる。セザンヌが『全世界は空と地、即ち宇宙は、立方體と圓體、圓錐體とで形態的にも、哲學的にも盡くされる』と謂つた。若し、天才の詩人が全世界を斯く無雜作に思想したならば、詩人の頭は、ロシア未來派の父ダビツト、ブルリユツクの寫實主義(表現主義)に照らして、此の象徴にて適當であらう。因に、バリモントは、露西亞の詩人である。(口繪木下秀「キユビスムス、サンド、ルンヂスムス」參照)



— No.17 —　　ブルリユツク筆

未來派　—Futurism—

扨て、圓體、立方體圓錐體を主張した立體派の空間藝術は、スチル —Still— 靜的なものに屬してゐた、然るに、今、之等の三つの物體に、外力が加はつたこするこ、之等の形態は、力の方向に一致して…向つて破壊されるであらう。

是が、伊太利のフイリツポ・トーマス・マリネツチー、—Filippo Tomasso Marinetti— の主張した、未來派主義の精神の反映たる繪畫藝術のプリンチツプ

である。ウエーゼンである。

前述の如く、立體派迄は、靜的な對照の寫生であつた。所謂、空間藝術に屬してゐたが、未來派は、動的の對照の寫生…卽、時間藝術である。今日世界的に交渉をもつに至つた…伊太利の未來派ではもうなくて…世界の未來派は、寧ろ歐露に於て、獨逸に於て…異常な、發育をこげた。而して、今では…あらゆる物の心理の…生命の…內延に迄、素早く身を挺して…冒進して…創造する…表現する。…時間、及び、空間を、全く別種なものと思惟した、カントの哲學、既に死し、時間性を、生活に投入する事によつて眞理を探求したベルグソンの哲學も既に死し、最早や、今日、吾々は、絕對の中に棲む！　藝術、卽、革命…精神の藝術、純粹至高の藝術、を主張するものである。

× × × × × × ×

扨て、昔は、先述の如く、非常に、悠暢な旅であつたが、今日の旅行は、前述の如く、客車

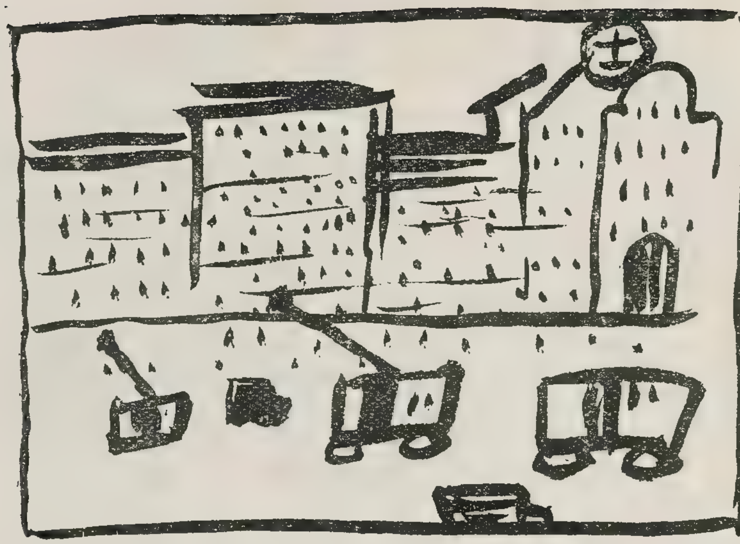
未來派とは？答へる



— No.18 —　　プルリユツク筆

の中で、最も愉快に、而して、樂しく、殆んど外の景色を氣に掛けない位である。車の窓から乘客の眼に入る、總ゆる風景の綴り合せは一つの線にて現はすことが出來る。

何故なれば、此の瞬間に、次から、次へと運動して行く、自分の眼に入る總てでのものを殘らず捕へ樣とすれば、それは、出來ないのみならず、反つて、自分の眼を打ち壞して了う。若し、眺め得られるとしたならば、大なる家屋が柱と柱との間に、區切られて、置かれた樣に、見えるであらう。よく見ると、



—No.18—　　ブルリユツク筆

大なる家屋は、汽船の樣に、自分の後へ、後へ、と、走り去る樣に見える。汽車の走る速力が遲い時には、窓から外の家屋を眺めると、家屋は、平面に見える。然し乍ら、列車の進行が早くなるにつれて、家屋は、倒れる樣に見えるであらう。

圖No. 18—

人間でも、此樣に運動が早くなると、漸々、倒れる樣になつてくる。これを、繪にて表現すれば、其の態度は—扉繪No.2—の如く見える

總べて、走る人の運動は、元の形態を、破壞して了まうものである。

今急速に、駈つてゐる馬の足の運動を見ると、其の足は、前脚も、後脚も、共に、二本ではない、四本でもない。八本になり、十六本になり、其の ＋ ＋ ＋ ＋ ＋ であり、其の × × × × × である。

而して、其の足の運動は、△形を構成するであらう、

斯の如く、一切の動くもの…總ゆるものは、迅速に、變化しつゝあるものである。

輪廓は、其の場合、決して、正しくは、見え得ない。然し乍ら、それは、不斷に出現し、消失して見える。

今、自分達が、正方形のものを持つたとして見ると、運動の加はらない内は、形は、正しい方形を、ヂツト、保つて居るが、上から、力を加へて、此の正方形に、運動を、命ずれば破れる迄に、薄くなる。運動が強くなるにつれて、形は歪んで行く。極度の力に依れば、元の形は全然、破壞されて、變つたものとなつてしまう。



—No.20—

前述した様に、非常に、早い汽車から見るならば、何にも、眼に入らないのが本當である。走つてゐる時、人の眼に入つたものは﹅形の如くである。而して、眼に入つたものは、全形の内の一部分に、限られてゐるのである。

假ふれば、今誰れか不動の姿勢で立つてゐる時走つて行く人を見るならば、その人は、變な形に見える。

非常に早く走つて行くのを、畫家が畫布上に、表はさうとするならば、眼と、鼻と、口とは、元型を失つて、新しい、一つの變型を持つてせねばならぬ。

今、―圖No.20― の如く、五本の指を顏面の前に置いて、向ふ側の人を見る時には、向ふ側の人は、全然見る事が出來ない。然し乍ら、五本の指が、漸々こ運動を始める時には、向ふ側の人は、漸々こ見える樣になる。非常に早く、五本の指が動いたこすれば、手こ云ふものは、其處に無い樣に見えるであらう。

運動が、極度に達した時には、物の形が消えるこ云ふ事が出來る。

逆に、顏の前に手を置くならば、向側の人は、自分の顏を見る事が出來ないが、手に、運動が加はれば、それ丈、先方から自分の顏が、よく見え得る樣になる。眼、耳、鼻、を、中心にして、幾くつもの線に依つて迅速に、動かされた指は、菊の花の形を以て、表現され得る。斯の如く、運動の早さを、示すには、線に依つて表はす。

雨が降るこすれば、早く降るものは、斜線を以て、表はす。

非常に、早いものを現はすには、一つの直線を以て表はしたこすれば、それは、天才的藝術家こ見る事が出來る。

今、直角に曲つてゐる街路上に、專横な自動車が、眞晝の日光を全身に浴びて、咆吼しながら、十字路に向つて驀進してゐるのを見てゐるこ、一直線の彈丸の樣になつて、自動車は、カーブせんこする刹那―瞬間―には、正面のコンクリートの建築の中に、飛び込でしまう樣に感じられる。それは、運動の惰性より受ける吾人の衝突感覺である。圖No.18―

千百燭光のタングステン、オスラムの照光下に踊り狂ふ、踊り娘達の形態は、其の電光の光輝こ、運動の速度こによつて、形態は、破壞せられてしまう。其の場合、女の眼は、一つになり顏は、△こなる。而して、彼等のキラビヤカなるスカートの色彩は、更に、更に強く强調せられて、萬國華鏡（カレーイドスコープ）の如くに美しく、强烈に、觀者の視覺を眩惑する。

モメンタリスムス

扨て、吾々は、如何なる風にして、生活してゐるか？ …こ言ふに、「電車、汽車、飛行機、

等、等、等、を用ひて、急激なる生活をしてゐる者である。

新時代に生れたる、吾々は、非常に早いものに依つて、運ばれ得ると云ふ幸福な時代に、生れたのである。

昔の日本の人の生活を繪畫にて現はす時には、藁屋根の家の中で、坐つて、御飯を喰べてゐる。而して、附近には、藪もある。瀧もある。畑もある。小鳥は、樹々の上で、朗らかに、美くしい聲で囀つてゐる。此の樣に、長閑な生活であつた。

更に謂ふ。

藝術は、時代の反映である。

日本の歌麿や、廣重や、北齋は、確かに、其の時代の自然の感化を受けて、藪や、靜かなものを描いてゐた。それは、其の作品を透して、其の時代がどんなに、長閑であつたかと言ふ事が覗がはれる。

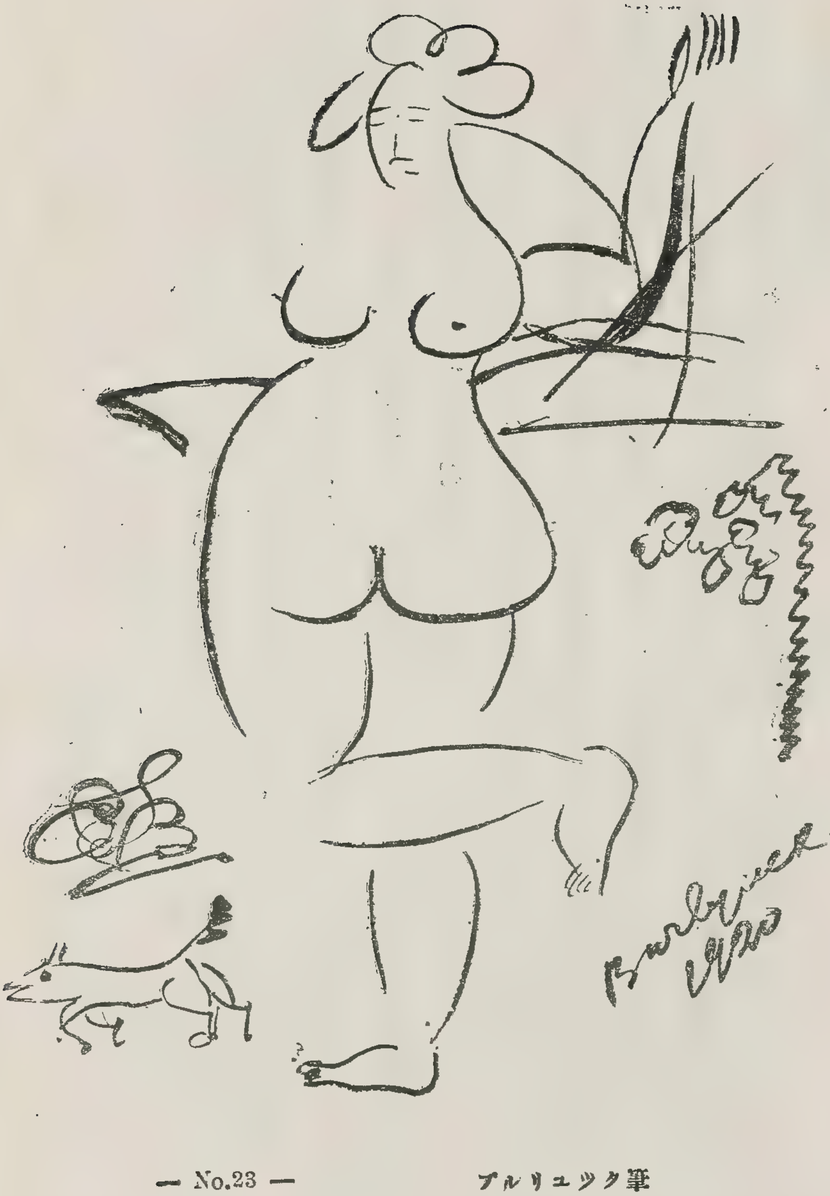
日本の繪は、部分描寫である。之をばモメンタリスムスと稱してゐる。卽、一本の竹、一本

の木、一羽の小鳥、一つの瀧で、春、夏、秋、冬、の四季を表はす事は云ふ迄もなく、雪の日か、雨の日か、迄も說明してゐる。日本畫の畫家は、自然の對照を忘れてゐる。ほんこうの日本の姿を見ないでゐる。卽、彼等は、支那から傳はつた繪の形式…樣式…に、心醉してゐる感がある。枯死せる形骸や、傳統的な約束、規約を唯一の尊いものこして、之を墨守してゐる。彼等は、日本固有の自然美を省みてゐない。日本の自然…あの日光の青黑い老杉を、古い丹塗の社の建築こは、微妙なる調和を有してゐるではないか？　それを描いた日本畫家の手になつた繪は、殆ご今日迄、絕無であるこ謂つてよい。

×　　×　　×

現代の畫家が、街上に立つて眺めるこ、其姿が昔こ一變してゐる事に氣がつくであらう。建築物は、鐵筋コンクリートで、地震にも、火事にも、耐へ得る樣に出來てゐる。それを、今、畫家が、描かうこするのは、非常に複雜で、難儀な事である。若し、東京驛の前のビルディングの建築物を寫實的に描かうこすれば、窓を全部、畫布上に描く事になる。東京市に於ける、

未來派とは？答へる



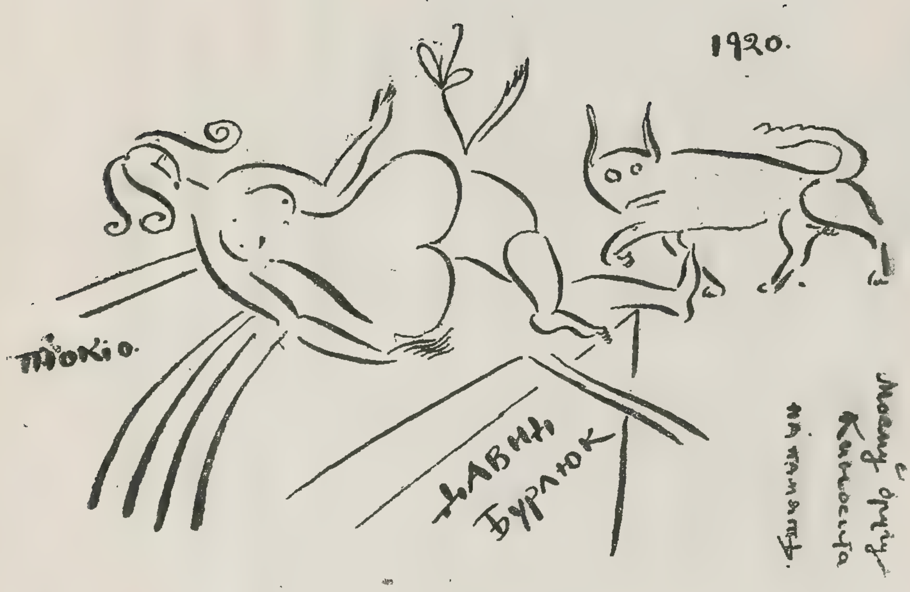
— No.23 —　　　　ブルリユツク筆

總べての窓を、描く事は全然出來ない。圖No.19—

畫家は、見た物の總べてを、取り扱はねばならないから、自分の見たものを、有りの儘、受け入れて描くと云ふ事が畫家の本態である。然し乍ら、畫家が窓を、一々、綿密に描くと云ふ事は、描いてゐる畫家自身も、困難な事なれば、又出來上つた繪も、餘りに、再現的である。未來派が、之れを、現はすとなれば—圖No.17—の如くに、七つの窓と、一本の瓦斯燈と、電車と、歩いてゐる人の運動とに依つて、市街全部を表現するのが立場である。形象を、全部綿密に現はさねばならないと言ふことはない。畫家の頭に寫つゝたもの、即、印象の總計を表現すればよいのである。

女の表現には、女の極美と、極美とを、捕へればそれでよい。僅か、女と言ふ一つの文字、一つの記號、一つの符丁でさへ、吾人は、敏感に、女性の形態迄も感受出來る。故に、女を描出する場合には、背もなければ、面もない。乳と、尻とで充分である。之が未來派の立場である倘、ブ氏が裸婦を描けば、必ず傍に犬を描くが、之は、ロシア語で犬と云ふ文字がギリシヤ

— No.22 —　　ブルリツク筆



る。

語にての淫猥に意味が通づるので、此の犬は卽ち男性を意味してゐる。—圖No.21—22—

扨て、繪畫の要素の形象は、色彩と恰も、姉妹的な相互關係をもつてゐる。色彩の明暗は、形の根底をなす線を生ずる又、色彩を離れても、點の連續は、線として、吾人の視覺に感ずるものである。點の延長に依つて生じたる線、及び、色の明るい面と、暗い面との…（差異…對比に依つて）…間に生ずる線は、カンバス上に、形象を作くる。此の「物の形」

は、自然の物質的對照の場合や、色と空間との限界として單獨にも存在するものである。故に色は色彩だけで、獨立する事は出來ない。一例を擧げると、カンバス上に、一つの赤い色で不定な面積を塗つたとする。然る時は、當然カンバスの白の地色と、此の赤との色の對比…相對…が成立して玆に或る形象が生れる。故に、繪畫の性質として審美の際には次の數項を注意すべきである。

—Zum Beispiel—

「色と形との不一」（形而上派）

モスクワ・ロッドチエンコ畫

1、主なる材料——數種の油繪の具、カンバス。

2、主なる形——カンバスの面、色彩の『容量』と、色彩されたる四角形の面

3、形と材料との結合統一に關する主なる問題

平面と容積との混在、白色に塗られたる四角形の面が、其の面の下半部以上に擴がりボカシによつて浮き上つてゐる樣に見せられてゐる褐色の繪の具の斑と一緒にされてをる。

4、描寫に就ての問題——なし。

右の例の如く、カンバス其者も表現の材料として一つの役を主張してゐる。構圖派の畫論に於ては殊に、之が重要な組織の一細胞を司る。形には、自然の物質的對照を模倣する場合、卽寫實の場合に於いては、原形の相似的に描き現はされる事の必要を認める。然かし、藝術では對象の相似…近似を追求する事のみが、絕對に貴いものであるとは斷言出來ないのである。それは、餘りに數理學的相似である。或る形象の變態（實在以外に）…（卽、畫家の意志によつて、總べての形象は、飴の如くに自由に取り扱はれる。）に依つて、畫家は或る抽象的 —Apstrakt—の內容をヨリ深くに、精神的に、價値づけられるものである。故に、形象の精神的の價値の存在する事が藝術を、ヨリ深くし、純粹至高ならしむるものである。之は色彩が單なる繪

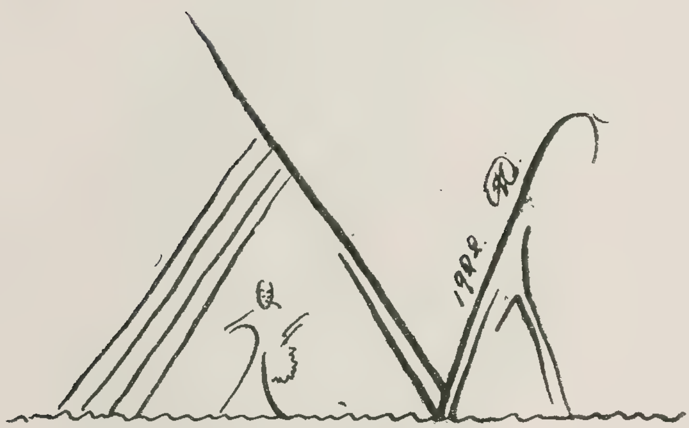
畫の材料としての役、以外に、色形が精神的意義を主張するのと同一である。
形象の相對性による交響…之がカンパスの部分的に於ても、畫面全體的に於ても、最も、必要な要素である。之れがコムポジショニズムである。
全世界のあらゆる總てのものを表現しようとすれば、直線と、球と、圓錐形と、立方體で表現するのが未來派の立場であり、又、主義である。藝術家と云ふ者は、常に頭に寫つたものを敏感に取扱ふものである。それが出來ない藝術家は、眞の藝術家ではない。凡俗である。若し畫家が一つの線を引いたのを、何も知らない人が見れば、只だ一笑に附し去るに相違ない。此の一線中には、總ゆるものが、含まれてゐる事は、先述した通りである。
昔の生活と一變した吾々は、從來の樣に、藝術は昔から殘されたものに慣つて行く事は出來ない。傳統に捕はれずに自分に支配して行かねばならぬ。運動の藝術…空間藝術の延長たる時間藝術…吾人の直情に訴へる精神の藝術を迎へねばならぬ。新興藝術は昔の藝術をブチ倒して行く。新生活は非常に迅速である。總べての物は吾々の眼を打ち壞はす程に汛速である。若

も靜止するならば、其處に沈滯と、腐敗と、墮落とを生ずる。それは死である。
運動を現はすには△形を以てし、萬物の形象を現はすに○と△と□と一とを以てするのである。之れが未來派の由來である。

—第 三 篇—

線と色彩についての

考 察



木 下 秀筆

—No. 4—

線の音樂的交響に就て

リニヱン・シンフォニスムス

—Linien symphonismus—

元來美術（繪畫）は、三つの要素がある。三つの本能（Wesen）があるわけである。Farben, Form, Composition,—色彩、型態、構圖、がそれである。此の内で**繪畫の要素の1つである型態の起因的骨子の點、及び、其の延長の線の二つに就いての音樂的交響**—Symphonie—（シンフォニー）……換言すれば、點、及び、**線等の交響美の哲學に就いてお話する。**

× × × ×

絶對 —Apsolut.—

線の音樂的交響に就て

點 Pukt……を、紙上に一つ描いたとすること、それは、絶對（アブソルート）である。（圖No.25A)參照）又、直線は、點の延長であつて、白紙に一本、描いた場合には、相對ではなくやはり絶對である。此の直線が水平 Horisontar なる場合には比較値としては、長さを有してはゐるが、絶對である。

垂直なる場合には同様に、一本のみ白紙の上に描いた場合には、比較値として



—No. 25—

高さを感じさせるがやはり絶對である。

相　對　—Symmetrie —

今、同一つの長さの直線を二本、垂直線位に、或は、水平線位に描いたとすると、之れは、最早や、絶對ではなくして、相對である。

又は、點を二つ並列して描いた場合に於ても、最早や、絶對ではない。

玆に初めて、吾人の視感覺に相對として比較に起因する美…即、二線、或は、二點の交響に由る音樂的美の効果が初めて現はれて來るものである。—圖No. 25 B—

シンメトリーの主張する美の構成は、次の三つの原子からなる。

a)　Symmetrieachse.＝對　稱　軸

b)　Symmetrieebene.＝對　稱　面

c)　Symmetriezentrum.＝對　稱　點

線の音樂的交響に就て

以上の三者が美の母體である。

リズム

……Ton

相對は、間、…間隔…を生ずる。—圖No. 25, B)—卽、相對から、リズム＝トーンが生ずるものである。

之が美の一元…一要素である。

卑近な一例として、歌舞伎芝居の幕合に拍子木を二つ打つ、所謂二丁である。

此の二丁は、次の幕明を待つ吾々觀劇者には、言ひ知れぬ傳統的の美的快感を與へるものである。…華やかな古風の元祿歌舞伎の舞臺が終る。上手からは、友禪の華美な俳優の絞くずしの贈り幕が一尺…二尺……果ては、舞臺上の總べての世界を包む…觀衆は、遽かに吾に蘇へると、場内は、雜然として喧囂の巷と化す。五分…十分……やがて、カチ…カチ…と幕内から二

丁が響く。二丁…卽、之れが相對に依つて生ずる美である。リズムである。拍子である。

若し、之がタツタ一ツ…カチ…こ打つたこする。ただそれきりこ假定するこ、リズムもない、美もない。何等の感興がそこに起り得るであらうか？　之は言ふ迄もない。アッケナイものである。何こなれば、絶對であるが故である。自分は更に言ふ。

相對は、リズムを生じ、玆に初めて、美が胚胎せられるものである。

今—圖No. 25 B—の如くに、一つの角頂を描いた場合には、絶對である。若し之を、二つ並べるこ、卽、相對である。相對の場合には、リズムがある。間…間隔がある。次で、更に之を强調して、角頂の連續を描いた場合には、換言すれば、直線を幾何學的に、チック・ツアックこ、同一反覆せる曲線を描いた場合には、玆に、曲線に由る、リズムを生づる。圖No. 25 C—同様に、同一の間隔の位置に等大の點、—圖No. 25 C— 或は、同一の長さの直線を並列する場合を見るに、—圖No. 25 C—之れが、線の並列に依る、リズムである。

間…間隔である。交響美のエレメントである。此の場合に、同一高さの直線の並列は、平等

…均衡…釣合ひ、等の美的感覺を、無意識の裡に吾々に感ぜしめる者である。今、自分は —圖 No. 25 D— の直線の替りに、兵卒を以て置きかへるとする。同一の高さの、同一の性質の、同一の服裝の兵士が、一定の間隔を、おいて整然と並列する。—圖 No. 25 D—

自分は、小學時代に、よく父に伴はれて、青山の練兵場に、觀兵式を見に行つた事があつた。其際、いつでも、兵卒の行列を見るたびに、其の整然たる、リズムある一種の美を感得した。……之れが上述した直線の並列の場合に主張する美…のウエーゼンと、何等異なる所はないのである。ただ、直線を兵卒たる『物』と置換したのに過ぎないのである。

同樣に、卑近な例は、いくらもある。

同一の間隔を、おいて植ゑられたる街路樹を見るに、—圖 No. 25 E— 常に、吾人は、そこに市街美の快美的感覺…を感ずるであらう。

ハルモニー

—Harmonie—

今、—圖No.25FF′F″F‴—の如く、一つおきに、相互に、大小の等差ある山の連續、或は、直線の連續、又は、點の連續（此の場合は、大、小、大、小に依る）を、同一間隔の位置に、おくとする。然る時は、同一の間隔は、リズム＝トーンである。拍子（音樂の）と一致する。

更に、此の場合で等差ある、大小、大小、或は、長短、長短、は、即、一定の律序ある高低又は、大小は、音樂に於ける場合の一要素である。ハルモニー、即ち高音、低高の抑揚に相當する。調子に相當する。

同一高さの線を、同一間隔の位置に、おいた場合は、リズムのみを有してゐた一元であつたが、更に、此の此の場合には、リズムと、ハルモニーとの合計である。音樂の旋律…メロデー

ーーである。リズムのみの場合の美的感覺よりも、更に、强調されたものである。

自分は、次の言葉を主張する。

リズムと、ハルモニーとの二つから…二元から、メロディーーが生ずるものである。交響である。音樂である。卽、之が、線及び、點の交響（シンフオニー）である。（色彩のシンフオニーに就いては色彩の章で記述する）

上圖の場合で、大小、等差の直線の並列の位置の處に、ー圖No.25G'G''ー小直線には、コツプを、大直線には、ビールビンを置き換へたとする。之れは、ただ、直線と『物』との異ひに過ぎない。

一貫したるそのものの主張する美の內容の要素は、同一價である。

リズムと、ハルモニーと、卽、メロディーに、他かならないのである。

リズムと、ハルモニーとが、其の主張する美の本態である。卽、メロデーである。

之れが、自分の主張する線のシンフオニーに依る美…リニエン、シンフオニスムスである。

快感である。

自分は、更に、之れを延長して、次の事を主張する、

メロデー、即、ハルモニーと、リズムとの組織…換言すれば、コムポジッション…構圖…は自分が主張する構圖派の内容構成の一つの、プリンチップ—prinzip—である。

自分は、如何なる一點を描くにも、一線を引くにも、其の圖面の綜合的効果價としての、構圖に、特に、充分なる注意を、ヨリ以上、注ぐ必要があると思惟する。

古人の言ひし、……一點…一線も忽るがせにせざる事…是が其の意を、最も穿つてゐる言葉である。今日の畫家の、此點に、無造作で、無關心なる態度に自分は驚く。

生理學のプルスクルーベ、—圖No. 25H— は、リズムと、ハルモニーとの二要素から成り立つてゐるメロデーである。アートムングには、リズムがある。

自分は謂ふ。

絕對…相對…此の相對は對照である。對比である。此の、對照から、リズムが生れ、其の比

ハルモニー

較關係、ある大小、高低から、ハルモニーが生れるものである。

此の音樂的二要素から、メロデーが成立する、…次いで、其の組織が…換言すれば、構圖が…之等の總計から安定美、均衡美、即ちグライヒ、ゲウイヒツ、シエーンハイトを、吾人の視覺に、湧起せしむるものである。

未來派の畫家は、常に、之等を尊重し、之等の追究に、敏感に努力してゐる。

未來派は、線や、點や……引いては。形象。色彩、の交響美の强調を主張するものである。

シンフオルムイスムス
—Synformismus—

形象は互に又、相反映しあひ、相ひ交渉しあふ。卽ち形象の交響を自分は主張する。多く自然界に於ける形體と形體とは相反映し合ふ結果、形態の變動が起る…一つの形對が他の一つの形體と接觸しあつたとすれば。何れも多少變形する。一方が他の一方のために强められ、或は弱め

られ、或は破壊されるであらう。多くの多角形の中心におかれた楕圓形は圓に近づく…感覺を誘起するであらう。之が形象の交響…シンフオルムイスムスである。

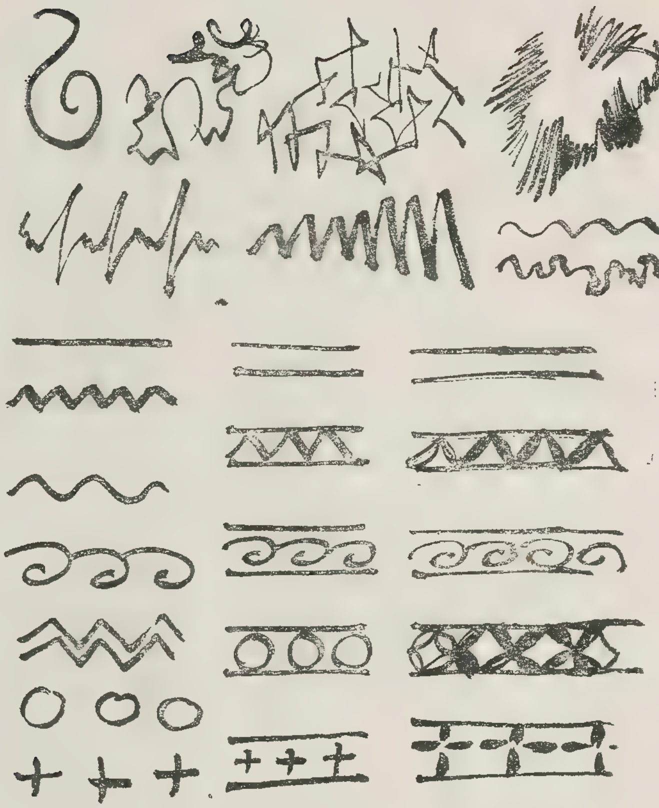
幾何學的線の音樂的効果より模樣の進化に亘る考察

—圖No. 26—

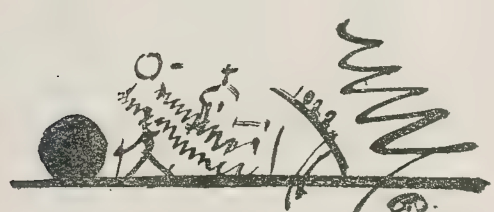
玆では、幾何學的線、卽、直線から漸次進化して、原始的の曲線を生じ、線のメロデー、卽ハルモニーや、リズム等の原始的單調から、漸次に複雜性に、延長したる連續が、模樣の發達を表出した。此の模樣の進化は、所謂、技巧の發達となり、手法の進步となり、一元、二元、三元…と漸々、人間的興味性の複雜的な、化粧化に由て、修飾されて、繪畫をなしてゐる。

—圖No. 27—の如き、卽興的の、不定型な曲線から、漸次、技巧の發達、進步、となり。又、リズムと、ハルモニーの追究から歸納的に、曲線の形象的進化、技巧的發達が生ずる。逆

— No. 26 —



— No. 27 —



に、技巧的動機から、チツク、ツアツクの曲線が進化して、リズムと、ハルモニーが生ずる。此の關係は、恰も、表裏的な密接さがある。故に、離して考察する事は出來ぬ。

同様に、之に關聯して次の事が言へる。

均衡は、リズムと、ハルモニーから生れて、而して、構圖＝コムポジツシヨン→コンストルクチオンを生むものである。

之等は、何れも獨立して考へる事は、非常に困難である。

造形藝術と記號……文字との相互關係に就て

……今、玆で便宜上、原始民族の繪畫及び、文字の起元時代に遡つて、考察することとする……

原始民族が同種族人種の集團を形ち作つて、互に部落を作くつて…發達するにつれて…一種の集合生活を營む時代が現出した時に、先づ何よりも彼等の生活の根本に必要を感じたものは相互の意思の表示であつた。

完全なる發音の性質の類別による自己の意志表示たる…言語…も一般に通有性を有してゐなかつた時代には、彼等は、悲しめば、ワアーと嘆聲を發し、嬉べば、ウワーと、歡聲を擧げて僅に自己の感情を他に洩した、此の方面の發達は、狩獵の多かつた日の夕べには、手を打ち、足をふみならして彼等は歡聲を發して嬉悅した。弓の弦がなる、肉と肉との相ひ擊搏する音…

此の感情の高潮に達した時の表示の現はれが音樂の起元である。

一方、彼等の造形藝術が、簡單で、稚拙ではあるが徐々として發達して來た。それは彼等が内心の感激…(自然對照より受ける刺戟の)…の現はれであつた。此の藝術的價値…性質のある造形藝術が…繪畫が…偶然にも、彼等の意志を表示する最も普遍的のものであつた結果、之れが、自己享樂ではなくして、意志を表示する目的…彼等の實生活の必要から…便宜上、方法として日常に彼等が意志表示の唯一のものとして…繪畫？…を行使した。之が象形的の文字の起元である。

故に、造形藝術が、藝術的の探美感激がなしに、描がかれて、而かも、他の目的、即ち一民族間、又は、團體の間に於て、之れに意志の表示の意味…内容をつけて、彼等の社會の間に、一定の約束、規約のもとに、手段として、普遍的に行使せられた時には、美的表現が消失してしまつて、單なる記號となつてしまう。約束、手形…割符となる。即ちそれが文字である。かかるが故に文字は、記號である。藝術ではない。

然し乍ら文字、其ものは記號であつて、藝術ではなくとも、書かれて、座敷の横額となり、軸となる時には、既に人の手に依つて、彼の意志を通して、ゑがかれる。卽、書く事、それ自身が既に技である。藝術である。故に、文字其物は記號であるとも、描かれた場合には、藝術化される。生命を與へられた…藝術である。能書とは、一つの技巧的洗練である。之れは、南畫が傳來の法則を唯一のものとして、…一つの典型を生じ…後代の…今日の南畫家が創意はなくして、單に末技…卽、技巧の巧拙を云々するに過ぎなくなつた事と同一である。卽、能書とは、一つの技巧的巧拙を賞する者に過ぎない。…が之は確に藝術である事は否定出來ない。

故に、能書家に依つて、書かれた文字は、既に、文字としての記號以外に、藝術的に表現された所産である。故に藝術である。

コムポジツシヨニズム

未來派は、繪畫要素の强調のために、構圖派の獨立を主張するものである。カンバスの大小廣狹は、繪畫の種類に依つては、自分は、結果的効果價値の立場から觀察して、相當に有限的の必要を認める事は勿論である。然し乍らカンバス其者の使命から見れば此の宇宙に於て絕對其物として存在する價を有す。然かし今日の畫家が此の有限的な面積の量の如何に、餘りに捕はれ過ぎてゐる事も一つの腐敗である。澁滯である。自分は、カンバスを少くとも有限的に、考へたくはない。自由である。否―無限大である。換言すれば、それは畫家の意志に依て、描く場合の態度に依て自由に扱はれ得可き性質のものである。少しも此の有限、無限論に依て、繪畫價が、交涉される事はない。ブルリユツクの『南ロシア・スケツチ』＝第二回未來派展出品＝眞對照＝が此の適例である。カンバスを無限として取扱かつた結果、此の繪は、視點が三つに

分解されてある。それは釣り合、卽、安定美を表現するためである。之が構圖派である。形こ

— No. 28 —



材料この結合をなすに、…卽ち描寫する場合に美的に畫家自身の生理學的心理の感興を以て整へる…布圖、卽、個々の色や、線や、形や、カンパスやの交響、律序を追求する…安定…平衡…相對を求むる。之が構圖派の本態である。

今、白紙に、二つの同長の平行線、又は、等大の二點を描いたならば、それは、線の對照…相對…である。—圖No, 28 D— 次で、此のシンメトリーから、平均、均衡、安定が生じて、コムポジッションを生む。此の二線の構圖は、カンパス上に…有限こ考へて…種々の位置が圖取り出來る。此の原

始的な、二直線の對照の、更に、複雜に延長されたものが、遂に、自然對象の、卽「物」の對照となる。卽ち寫生である。―圖No. 28 I―に於けるコツプと、ビールビンとは、二つの直線と、置換したものである。

―圖No. 28―は、四角の有限的なカンバス上に描かれた、シンメトリヒであつて、中央が一番高く、左右が低くつて、且つ、同高である場合である。之が、吾人に、安定美、均衡美を、自から感ぜしめてゐるコムポジツシヨンである。今、此の三線をば、二つのコツプと、一つの瓶とに置換すれば、周圍の椽（カンバスを有限的に考察して）とに對して、綜合的に、構圖に依る處の美である。一つの美術藝術の要素をなしてゐる。―圖No. 28 I―圖No. 28J―は、リズムと、ハルモニー、卽、メロデーを主張して、シエマーチツシユ（模型的に）に現はしたものである。然るにそれは歸納的に考觀しても、立派に、線、又は『物』の音樂的交響の効果的の結果として、綜合的に、構圖其物の完美を感ずる…安定美である。之が、繪畫には、缺く可からざる一つの要素である。二科の推塚猪智雄の靜物は、此の場合の畫面的効果を目的として描い

たものである。

今、一つの墨斑と、一つの直線の集塊とを、二枚の（有限的）カンバス上に描くとする。此の墨斑と集塊の圖とを—圖No. 28 G—の如く右少し下の部と、左少し上の部とに描いたならば、少しも此の場合には視力を惱まさず、非常に心持よく觀者の感覺を平靜の内に引きいれるであらう。然るに—圖No. 28H—の如くに、一方に偏して、且つ、下方の一ケ所に集めて斑點と、集塊とを描いて、他の總べての餘白を、空虚にする時には、觀者は頗る不快に且つ、第一に不安定に感ずる。平衡を失つてゐる所の此の圖取り、即、構圖は失敗であると言ひ得る。何となれば、それは視力を一方に、而かも病的に偏せしむるが爲めである。今、カンバス上に、一方—例へば、右の上方から↓左の下方に向つて、力強く、且、速かに、一線を引き、次で、同樣に之に平行して、四本ほど描く。—圖No. 28 L—然る時には、之等の線は、左方下端に向つて勢ひよく突入してゐる事に依て、觀者の視力は、直截的に此の點にのみ集注せられるであらう。此の墜落…破調…の感を、吾人が線から感受して、此繪を見た刹那に、非常に、安定を失つた

コムポジツショニズム

感に打たれるのみならず、カンバスそのものが左下方に恰も鉛の重量を吊るしたかの如く鈍重に、而かも Präponderanz な…偏重な…歪めるが如き不快な、危ぶなげに感ずるであらう。之は美ではない。不快は、吾人に美を認識せしめない。即、之が構圖の均衡の安定を失はれた『デー・コンストルトルクチオン』である。─第三回三科インデペンデント展出品、木下秀作畫『デー・コンストルクチオン』は此の主張を表現したものである。

然るに今、此の不安定な線の描かれてあるカンバスの右上の方に、微妙な、スタウブ模様＝ミクロ模様＝又は、ダダイズムによる微細なる曲線の律動的(トウレモール)集塊を描く事によつて此の不安定は、安定…美…に迄で引き返へされ得るものである。先に、吾人の視力は、太い下方の線の集注に非常に悩まされてゐたものが、二次的に、此の視力は分解せられて、微細な線の模様の方に注視せられる。そして、先の壓迫の感は消滅する。つまり觀者は、一種の寧ろ好奇心を以て、何物が描かれてあるかを求むるために、非常な細密な視力を注ぐ事を要するやうになる。此の綜合的効果に依て、カンバスの圖は、初めて、視力を平均…安定美の快感を

體驗し得るのである。卽、上端の微細な線は、視覺を安定ならしむるために、視力の平衡を司ごるべく…卽、目的のために、此の位置に、且つ、此の細線のデリケートにて、畫家の意志に依つて、描かれたものである。ブルリユックの『南ロシア・スケッチ』に於ける上方の折釘の樣な形象、　　は、此のスタウブ…ミクロ圖形こ同一の効果を期するために、用ひられたるものである。馬に注がれたる視力を、平均にするために描いたものである。之がコムポジツションである。よく、未來派の繪畫に銳角の線が錯綜してゐるのを見るであらうが、之がコムポジツションである。重松岩吉(協會會員)の繪畫には、一貫して此の効果を尊重して描いてあるのを認められる。二科の中川紀元の化粧も同樣に構圖の構成に勞苦してゐるこごが覗はれるが前者ほごの純粹性を缺いてゐる。

ブルリユックの「南ロシア」は、畫面的には、上も下もない。絕對的構圖の主張である。卽、カンパスは無限こして扱かはれてゐる。そして視點は二つ以上に分解されてゐる。

寫眞 No. —ブルリツク作『夜』—3.5尺×6尺—も同樣に、橫長いカンパスの面積上に描かれ

たもので、明かに畫面の視點が三つに、分解されて描かれてある。左側大部には、悪疫に襲はれた不安な市街と、中央の部には、處女と娼婦と、右端には、ペストに倒れてゐる病者と、喰ひ荒した晩餐の食卓との三つの部分から統一されてある。卽、三つの視點が、綜合的に構圖を構成してゐる。而して、娼婦の性格をば、彼女の容貌の形象を借りて、デー・コンストルクチオンのフオルムを以て表現されてある。

リズム、と、ハルモニーの組織、メロデー（又は、調和を有するシンフオニー）及び、コムポジツシヨンのプリンチツプは、觀者の生理的本能に迫る美…視覺の平均を目的としてゐる事が明かである。卽、安定の追究である。

吾々が日常生活に於ても同樣に總べてが安定を要する。安定は美である。椅子の足が若し一本折れてゐるとしたら、それは椅子としての美を失はれてゐると同時に…安定を失なはれてしまつてゐる。…安定を失はれた椅子は…椅子としての役目を果たさない。…資格を缺いてゐる。同樣に生活の總べては、美を要する…否美である。安定である。均衡を要する。今一例として

正宗の刄を以てする。刀は刀としての美がある。よく切れさうな刄物は如何にも美くしい。如何にも切れさうである。刄としての役目を完全に務める。若し刄がボロ〳〵に缺けて、サギッタールになつてゐたと假定する…その刀は刀としての美を失はれてゐる…と同時に刀としての彼の役目を失はれてゐる。

美は安定にある。均衡にある。安定を他にして…吾人の日常の生活にも…物の構成にも…繪畫にも美は存在しない。

構圖派は安定の總ゆる構成に努むる。

而して造形的行爲に…構成を追求する一派が、歐露に於て目下主張されつゝある形而上學派である。構成への有機化…形と材料とのオルガニザチオンを彼等は主張する。…機械的藝術への第一步である。…建設への階梯である。

グライヒ・ゲウイヒト、…平均、…均衡、…均合、…安定は、構圖の要素其物である。—圖No. 29—(コムポジッションニズム、參照)

コムポジッショニズム

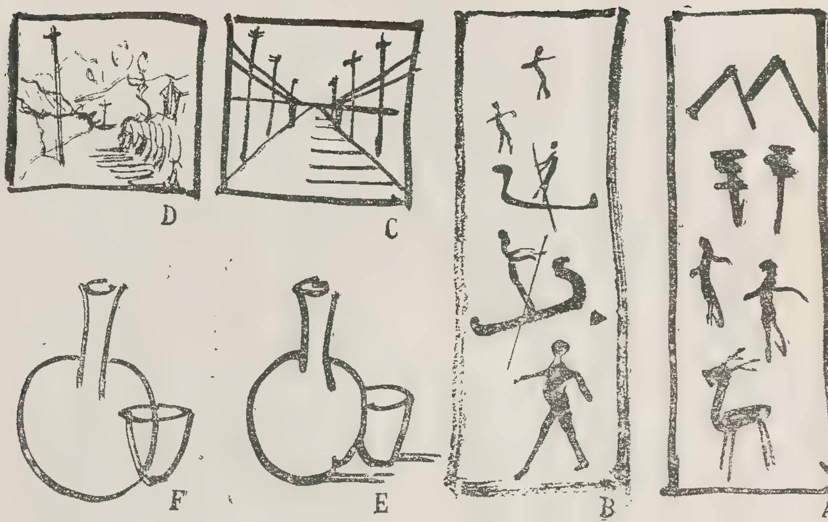
南宗傳來の日本畫なるもの（之れが日本畫代表であると一般的に見做されてゐる）を見るに



木下秀筆　— No. 29 —

常に、天、地、人なる三才の位置的關係の圖取りが其の根本的要素をなしてゐる。此の南畫の天、地、人、三才は、遠近法よりも吾が構圖…コムポジツションに、外ならないのである。生花に於ても、同樣に、天、地、人、三才の構圖上の位置的配合の關係があるのも此の理と同一である。形の釣合…形象の統一が構圖である。最も構圖に惱んで細心の注意を拂つた畫家は、セザンヌである。彼は、一つの林檎を描く場合でも、二つの果實を描く時でも、或は、其等と陶器とのコムポジツションの效果に就いて、筆をとる前に、それ等の位置の組合せや、配合を數十回、乃至は、數日をも、之れのみに費やしたものである。ワシリー・カンヂンスキーの第二期時代の作畫「即興」「偶作」の繪に於ては、彼が美的創意の衝動によつて、カンパスに何等の

コムポジツショニズム



— No. 30 —　木下秀筆

計畫なしに描き出したものである。無意識の内に、ただ、作畫慾と眞の内心からの止みがき衝動の發露として、カンバスに色點を少しも、構圖的な構成の企劃なしに、意志の欲する儘に、筆の運ぶ儘に、純粹美の要素（色斑の安定美…均衡美…印形象の交響や、色彩のシンフオニー）の自己の氣に入る迄描破した。而して、此の場合、貴き偉大なる藝術家カンジンスキーの意に落ちし時には旣に、吾々が原色版等の複製によつて、可なり親しく見てゐる彼の作品の如くに、如何にも美的其物の快味的興趣が、何等の企てなしに、惱みなしに、而かも、直截的に湧然と表現されてゐるのである。

殊に彼の第三期布局時代…『構想』に於て完結されてゐるのを見る、之等には、色感美と、それ等の點、不定曲線、斑紋等の微妙な交響：この融和したものが認められる。結果に於ては、セザンヌの如くに、先きに努するものと、カンヂンスキーの如く、無我の裡に効果を收むるものと、同一價の存在してる事は、同樣である。形象と色彩とは、全然交渉なしには考へられず、論ぜられない。離す事の出來ない密接な相互關係がある。形象の内にも自から原始的對照…對比…が構成されてゐる事は必然である、そして繪畫が、カンパス上に描かれた布局に、二つの要素を有してゐる。

〔1〕畫面全體としての綜合的構圖の均衡、

〔2〕繪畫に於ける部分として、この種々の形象の個々の布局、及び、之に起因する各個の形象の周圍の對照及び、光の反映に於ける均衡。右の二つは布局の要素をなすものである。

要するに、畫家の何よりも、大切なる要素は、此のコムポジツションにある事を自分は斷言するものである。自分は畫家が一つの人體のデッサンをするに際して、其の姿勢の構圖をば畫

家の印象(アインドリック)―Eindruck ―の單なる近似的な表出のみに拘束されてゐた過去派を憐れむ。

吾々未來派は、人體の長細巨矮をも、換言すれば、對照の何物をも、自由に、自己の意志に依つて、より以上に、延長し、强大し、或は、短縮する可能性…卽、(アウスドリック…表意)―Ausdruck―する創意を有してゐる。之が、畫家の最も優れたる藝術的の創意であり、且つ、眞美の追求内容である。

自分は叫ぶ!

構圖派は、自然の物質を棄てて、より以上純粹至高の藝術のために精進する。

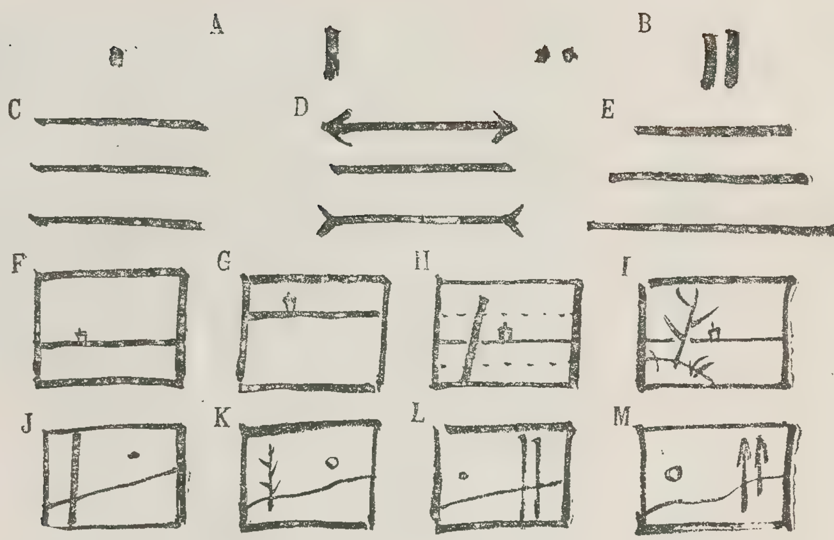
コムポジツシヨニズム

相對に起因する線條の複雜性考察

相對こ、對照こは、同一に扱かはれ得るものである。相對が對照を生む。對照は、卽ち、相對である。色の場合では―(後述するが)―相反映である。色を相對的におく事は配色である。相對から比較の感念を生じ、物の對照から優劣の感念を生ぜしめる。次で人間性の視覺は之等の正しきものを見ても、其の正しき眞の儘……には、完全に感得する事は、不可能な事に屬する。生理學上、吾人の網膜上に寫つる影像は常に誤差を存する。迷視…錯覺…色神の誤謬等が常に、不斷に伴ふものである。

卑近な一例こして、次に示す。

(1)今、白紙上に各々、三寸こ假定した、同長の三つの直線が描かれてあるこする。此の三直線



— No. 31 —

を同一の間隔をへだてゝ平行に排列し且つ、各線の兩端をよく揃へて、描がく場合には、吾人は是を網膜に寫して同長さして認識するであらう。

(2)今若し此の三つの平行直線に於ける、一番上のものには内方に、最も下なる線には外方に向ける鉤箭を各々兩端に添加する場合、吾人の視覺には上なるは最も短く下なるは最も長く中なる何等鉤箭を加へざるものはその中位の長さに感ずる事が認識される。

之れ人間性の眼の視覺の迷ひである、卽ち迷視である。錯覺である。故に、此の場合に

之等三本の線だけの長さを（鉤箭を除いたものゝ）吾人の視覺に感ぜしまゝ、忠實に描くならば描かれたる最も上の線（鉤を内に向けたもの）は最も短く、下の線（鉤を外に向けたもの）は一番長く中位の線は其れ等他の二線の長さを加へたものを二分した長さ、即ち中間の長さとしての割合に描かれるであらう。之は、人間性の視覺、殊に、相對に起因する感覺の錯誤……迷視に依るものである。

今、吾人の眼で、前の三線を見ずに、寫眞器、即ちレンズを用ふるとする。然るに寫眞器は感覺ではない。科學的に、眞…を寫つす。即、純寫實である。故に寫した乾板から、三つの線に於ける各々の兩端の鉤を除けば、其の場合には三つの線は同長である。之れレンズの場合には人間性の感覺の誤差は少しも生じないで、有りの儘…眞實…を其儘に寫つし出すものであるに依る。

對照と圖取りとの關係

吾々が郊外に出て、先づ畫架を立てゝ、カンパスに連續してゐる自然の對照から、其の一部を切り取つて描かんとする場合に、畫家に依つて色々のコムポジッションのとり方をする。

此の寫生する場合、對照物のない自然…例へば船もない、岸の砂地もない、靜かな春の海面と一つの浮雲もないコバルトの空とを描かうとするに、吾々は海の水平線のみが唯一の表現材料となる。今此の海の水平線を、畫家が同一の場所にて畫架を並べて描くとする。此場合に畫家の一人はカンパスの中よりもヨリ以上に高位に水平線をしきつて、殆んど、空の部分を現はさずに描き、他の一人の畫家は、之れを反對に水平線の中央よりずつと下方にしきつて少しの海面と無限の空とで表現しようとする。彼等は彼等の藝術的觀察を通じて、彼等の感じたる儘に、水平線の地位を描いたのである。

そして一つの繪の水平線はカンバスの上方に、一つの繪はカンバスの下方に描かれたのである。然るに今、此の自然の對照に更に、たつた一本の棒の對照物が海岸につきさしてあつたと假定する。……と、此の場合には、吾々は、水平線をとるに先づ棒の位置を定めて、第一義的に、カンバス上に描き、之を起準として、水平線の高さは容易に決定する事が出來るものである。今、更らに此の海岸にさしてあつた竿を、枝のある枯木と置き換へたとする。然る場合にはより以上に水平線の圖取りは容易となるものである。而して、自然形象が斯くの如く、より以上に複雜性を増すにつれて、益々、吾人の視覺は誤魔化される者である。

それは枝と、水平と幹との間には、線條的にも、(迷視…錯覺の部參照)色彩の反映に依つても、當然…迷視…錯覺…色感の交渉等を來たす故に起因するものである。

線に依る平面と立體との感覺

今卑近な適例として、白紙上に、圓を三つ各間隔をおいて並べる。そして此の三つの圓に一本の直線を引くとする。—圖No. 32—

Aの如く、一本の線を、三個の圓によつて、切斷されたる如く引くときは、吾人は何等、其處に立體的感覺を起さない筈である。

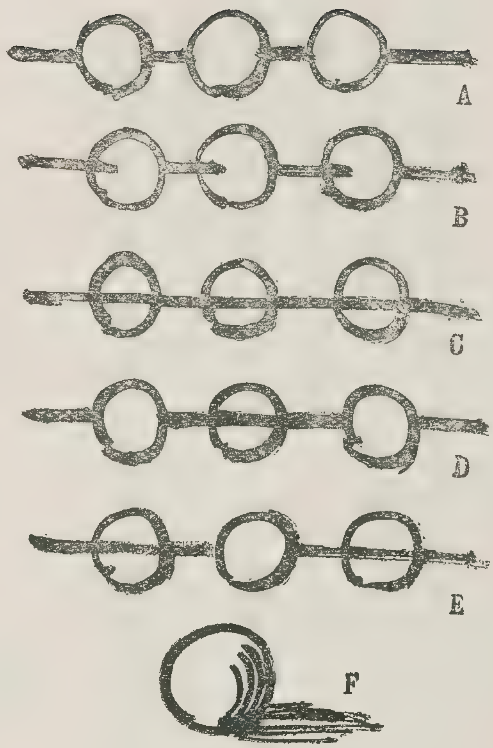
Bの如く、一つの直線が、一つの圓の內部にまで延長せられ、又一つの直線は、一端は圓周に接續し、他端は他の圓の內部にまで、延長せられたるときは、立體感を吾人に與へるものである。

Cは三つの圓を一本の直線を以て貫いた場合で此の時は吾人は全然平面として感ずる。

Dは二つの圓は手前にあり、一つの圓は後方にある。

Eは一つの圓は前方に、二つは後方にある。

D、E、に於てはやはり吾人は、之れより立體感を與へられる。然し乍らAにもせよCにもせよ、吾々は潛在性意識……傳導的習慣こして、見慣れてゐるこ云ふ事に、依つて團子であるこ聯續的に、直ちに立體感こして感ずるに過ぎない。



— No. 32. —

又、一つの圓周を描いたこする。然るこきは平面の感を吾人に與へるが —圖No.32 F—の如く一方に暗く蔭をぬり更に此の圓周に接して圓外に數本の線を描くこきは、此の圓周は、最早や、平面ではなくて、

立體的感覺を吾々に認識せしめる。

以上の如き、自然對象は、非常に複雜である迷ひだらけである。殆ど凡ての物が互に交渉が一つのコムポジツションを形成してゐるのである。人體の寫生の場合に於ても、總ゆる錯覺は畫家は、免れ得ぬ現象である。セザンヌの描いた靜物に、非常に、歪がんでゐる瓶や、或は机の緣の歪みをば、不思議に思ふ人が多いであらう。これも故意に歪めたのではない、不知の間に「あゝなつてしまつた」もので決して、好むで斯くしたものではないのである。嘗て二科へセザンヌ風の描法で靜物を出品された繪の中で、此の歪み迄も、其儘に取り入れたのが、あつたので、識者間で笑ひ話しとして殘つた事がある。

理解のない、消化の出來ない、追從は、模倣と言はれても畫家は一言もなからう。迷視、錯覺、は貴き人間性の個性の一要素である。吾人は之れをもにくまない。

遠近法……空間に就て

未來派は空間藝術たる過去派の、あの機械的な、數理的な、遠近法のみを以て充分とはしない。

總べて、畫面に於ける空間は、時間意識の驀進をも喜んで迎合するものである、それは、マリネッチーに負ふところが多い、而して、今日の未來主義の主張する所は、理智もない、概念もない、空間もなく、時間もない、すべての過去派、總ての主張、其等の一切は、既に死滅してゐる形骸であり、停滞である、と斷定する。

吾々には推理…憧憬…追憶…化粧等に、かはるべき直感…直截、がある。最早や吾々は、今日藝術的精神の絶對の中に生棲する、一切の障害を排して、素早く身を躍らして直情其の物を表現する。藝術は主張でもない、科學でもない。絶對である。否、吾々の心靈の反映であり、

心靈其のものである。吾々の一切であり總てゞある。人間性の精神の本態其者である。吾々には飾るべき、繕ふべき何物もない、唯直截あるばかりだ。藝術は刹那に於ける自己其物であると思惟する。

未來派は遠近法に對して、更に物理學的の法則の「同一物體は同時に同一空間を占むる事能はず」といふ眞理でも破壞する。そして之れは立體派の第一義の基礎を構成してゐた唯一のものであるが、未來派は更に次の事を叫ぶ！「總ての物體は透明である」!! 何となれば、吾人の感能には認識…透視…意識、の連續が存する故に。

今自分は、繪畫に於ける遠近法の歷史的考察を示して、解説せねばならぬ。

繪畫に於ける遠近法の史的考察

Aオーストリア族の原始畫に、現はれた所の遠近法は次の如きものである。

(一)線條的、並に、大氣的(空氣的)遠近法は皆無であつた。

(二)而して、位置に由る遠近法のみであつた。卽ち遠き所の物象は、漸次畫面の高い位置にお

遠近法……空間に就て

かれて描かれてある。—圖No. 30A—

(三)而して物體の對照的の遠近は、全然無視されてゐる(發見されてゐなかつたのである)。彼等は遠い所のものは小さく感じてゐたにはちがひないが、表現する技法が位置的以外に生れなかつたのである。卽ち彼等の描いた繪畫は、下位の物象(近景)も、上位の物象（遠景）も等大に描き表はされてある。故に石器時代の繪畫は、單なる物の位置的（カンバスに對して上又は下）配列に依つて、遠近を認識させんと務めたものに過ぎなかつた。—圖No. 30A—

B南アフリカのブッシュマン族の描いた繪畫には、次の如き遠近法(第二次延長)が認められる。

(一)青銅器時代に於ては、原始オーストリア族の繪畫と同一に位置的の遠近法（第一次遠近法）の存在がやはり認められる。

(二)更にこれに、加ふるに物質の比較的な觀察(オーストリア族、の繪畫には缺いてゐる)卽、

對照的遠近法（第二次的延長）が、ブッシュマン族の青銅器時代の繪畫を通して認め得る。例へば、彼等の繪畫では、遠いものは上位にして、且つ、小さく描かれてあり、近い所の物象は、畫面の下位で、且つ大きく現はされて描かれてある。―圖No.30B―

（三）然し乍ら、未だ、之等の繪畫には、現代の繪畫の如くに、幾何學的な線條に依る線條的遠近法は全く認められない―圖No.30C―

C古代畫（中世紀）ルネツサンス以前の繪畫に於ける遠近法。

古代の繪畫は放射光線にて描かれてある故に、比較的遠近法、即、對照的遠近法こ及び線條的の遠近法こは、認められるが、未だ直射光線に依る大氣的遠近法…空氣的遠近法…アトモスフエーアは發見せられてゐなかつたのである。一例を擧げれば、古代の宗教畫によく見る所であるが、直射光線では一つか、二つか、それ以上の、發光體が何れの方向にか存在してゐて、それより發する直線の光線の上にある物體には、反對側に必ず陰影が生ずる筈であるのに、古畫には之は表はされてゐない。

遠近法……空間に就て

その繪は放射光線であつて各個の形象其物の「絕對」が一つの畫面に描出されてある。少しの光の反映も、表現されてはゐない。石でこざゝれた牢獄の樣な暗い寺院や殿堂の中や家の蔭にゐるべき筈の人も、外の光の下にある人も、總ゆる一切の物象は、總べて同等の明るみの世界に投げ出されて描出されてある。それには各個の物象が恰も、光を放射するかの如き感じがある。

つまり、明るさと、暗さ、陰影のない繪が、古典的の古畫には多い。

故に空氣的遠近法は之を缺いてゐる事となるのである。

D 現代の繪畫に現はれた遠近法

ルネッサンス以後に、直射光線が發見せられて大氣的遠近法…空氣的遠近法が現はれた。近世の繪畫の起因をなしてゐる印象派によつて、初めて、畫家は、太陽光線の妖變に、覺醒して、盛んに外光下の、寫生を試みた。卽ち直射光線によつて、明るさと、暗さ…陰影を生じたのである。

現代の繪畫は濃淡、及び比較による大、小の遠近法、線條的遠近法の總べての綜合…よ
り構成されてゐる。但し位置的遠近法が、自然主義的な描寫の印象派畫家には、絕對に用
ひられぬ樣になつたのは、當然の歸趨である—圖No.30 C—

未來派と遠近法

吾々、未來派は、前述の總べての點に於て自由を絶叫するものである。畫家の創意によつて絶對である。空間と時間とは既に死し、吾々は絶對の內に住む。心靈そのものが藝術である。精神の藝術である。吾人の衝動、感激、刹那の畫家が、其の表現の創意に依つて前述の遠近法の何れの場合を選ぶ事も、尙、其等の何れをとつて、組合す事も自由である。そして、而かも絕對價を存する。

未來派の畫家の立場は＝樣式を追求する＝と云ひしマリネツチー、ボツチヨニーの言葉、否主張に始まつて吾々が實際經驗する…體驗する所の此の世界に、實在の姿の…形象の一つである運動による形態の破壞……破壞による物質の殘像の空間へ迄の延長……卽ち人間性の迷視…扨ては、錯覺をも、吾々は、熱愛を以て忠實に計上する、之等の總計である。又、光線に依つ

て、形象は破壞せられる。卽ち物體は運動に依つて空間をも占め得るものである事が、未來派の主義である。主張である。再び云ふ。狂奔する馬の足は、四本ではない、四本であり、六本であり、八本であり、十十十であり其の×、××である。四本に見えるのは潜在性の主觀內容の働きによつて、それを偶然に感ずるのに過ぎない。

又、それは偶然に、靜的な形象が折り折り現はれる事があるに過ぎない。而かも、それは「その物を實在の認識」に起因するのではなくして、やはり「視覺の見慣れてゐるこいふ習慣性によるものである。

鋭く飛んで行く矢は、一本の線…空間の波動であるにすぎない。それはカンバスの一方から矢の與へられた運動の方向に向つて引かれた、一直線…彈道?である。そして空間を上下の二つの部分に區劃する。

吾々未來派は、アカデミシャンの、あの頑固な、拘束…規約には屈從しない。迅速…神速…な現代の藝術たる未來派に於ては、過去派が今日の隆昌をこけた、機械的、數理的、遠近法す

らも、唯一の貴寶としての權威を保有してゐる事は出來ない。自然の形象を再現する寫實の場合、卽ち、視感覺のみの働きによる場合に於ては…過去派に於ては物體は不透明體であつた。同一空間を、同時に二つの物體が占むる事は出來ないのが、原則である事は前述した。然し乍ら、吾々は、視感覺のみではなく、尙、更に、之に感情…或は…潜在性の主觀內容、聯想誘起…認識が存在する。且つ、一物體は一つの絕對的形象を有してはゐないものである。此の世界に於ては常に相對である。故に物質は相反映して其の固有の絕對的形象を見得る事が不可能である。而かも吾々は認識の働きに依つて「瓶もある—そして其の裏には—後には—茶碗もある」と形態を、二つ共に、瞬間…刹那に認識する。意識してしまふ事も、出來るのである。—圖No, 30F—故に、物體は必ずしも不透明なるものでない—と云ひ得る。物體は、透明であると言ひ得るのである。而して吾人は此の物體の透明的手法を用ふる故に、玆に於て、在來の遠近法は更に延長せられた譯である。

又、吾々は智力に依つて…卽ち畫家の直情、主觀內容、に依つて理智的に構圖上に一つの統

一をはかる。玆に於て、在來の過去派の如き物質的集中性なる遠近法のみに滿足せられず古來の東洋畫に於ける發散法を適用する。

又、ピカソは單位を用ひて深さを追求して更に遠近法に一つを加へた事になる。

未來派の藝術の精神は―時間意識こ、空間意識こは相互に關係ある故に、之を區別…分離して考察する事の出來ない事を主張する。のみならず、此の故に空間藝術こ思惟されてゐた、繪畫に、時間意識迄も十して描寫する。

空間も…遠近法も…時間も…否、あらゆる自然の物象…現象をも吾々未來派の畫家の創意に依つては飴の如くに自由である。故に此の思想によつて、未來派は今日、最早や、絕對の中に住むこ主張する。

吾人は叫ぶ…總べてのものは消え去れ―たゞ吾人は―未來派畫家の創意の絕對價をのみ高唱し、讚美する！

色彩科學と哲學

發光體

電子の運動が、エーテルに及ぼす波動の數の限内が、吾人の色神經に、色光として感ずるものである。此の場合に自分から光を發する物質を指して、吾人は發光體と名づける。太陽、マッチ、電燈、ローソク、花火等は何れも自ら火を發する物質である。—圖No. 33A—

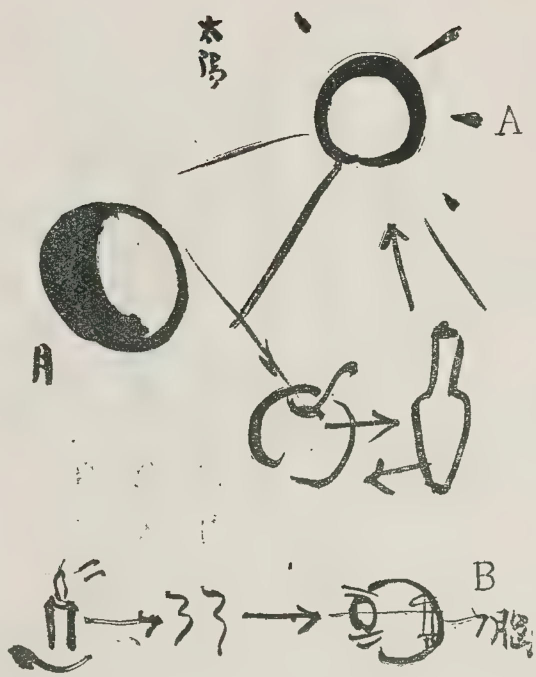
ローカルカラー(固有色)

自然に於ては「色」と云ふものは決して獨立して、それ自身が固有の色を決定的に、保有してゐるものではない。色を總てのものに與へるものは光である。卽ち、發光體である。

それは前述したやうに、すべての物體を之等の光が表面から包裡してゐる。其等の物體の面

を照してくる光の射入する角度の如何によつて、物體の色を變化させるのである。物體は、すべて、鏡の樣なものである。木の葉は、常に青色ではないのである。たゞ日光を之れに直射させれば青の色を反射して、他の色を吸收する作用に富んでゐる物質であるのに過ぎない。例へば闇の夜である、一つの僅かな光を放つもの（勿論太陽も電燈もない）もない、即ち發光體のない、闇の夜は無である。色で示したならば黑である。夜に於ては總ての物質、木の葉も、繪具も少しの色をも吾人の視覺には感ぜしめない、白人と言ひ黑人と言ふも、闇夜にあつては、共に無である。黑である。

— No. 33 —



非發光體

白から光を發するもの以外、即ち、自ら火を發せざる物質は、非發光體である、闇中にありては、之等の物質の特有する形像も、色をも、吾人は認めることが出來ない、即ち、無である。黑である。すべて非發光體である、果實、月、地球、瓶、人體等の物體は、鏡の如きものである。即ち發光體(例へば太陽)の光の反射により、光の曲折によつて色を生ずるものである。同樣に各、光を受けし物質(非發光體)は又、他の物體に對して、相互に相反映し合ふものである。此の關係に於て色彩の配合、色彩の調和…シンフオニー等の美術上の要素が提出される。

今、ローソクを發光體として、眼との關係を述ぶれば、エーテルの振動によつて、色光が眼底に射入する、即ち網膜上に發光體たる、ローソクの光を感ずる。—圖No. 33B—

之れを光感といふ。光感が强度であつた時には、網膜に來てゐる色神經を、ライツ(刺戟)して初めて、人間に色感を湧起せしめるのである。即ち、視覺として、之れを吾人が感得する。

茲に於て、色として吾人は見得るのである。そして人間は生存上、腦力を發達させて、外光から色と形態とを分けて見る事に習慣づけられてゐる。之は動物性の本能である、生理的心理である。外光があつて色を感得し、色があつて初めて、茲に物體の形態を認識する事が出來る。初期印象派の畫家は、此の形態と色、即ち反映との關係の中、第一義的な、色のみに魅せられてしまつて、由つて來るべき所の、明暗による第二義的な質量的方面については、省みてゐなかつたのである。其の爲めに、彼等の繪畫は、事物の表面の光のみの効果的方面の美の追求者の描いた繪となつてしまつたのである。其の繪は、例へば、夕燒の大都市を、描く場合でも、ただ照し出された夕燒のオレンヂの光の塊として扱ひ、其の中には、三越の七階もなく、白木屋もなく……等等等の大建築も、細目な形象も、何もかもなくして、それ等の綜合的な、外圍線のみが僅かに形を區劃してゐるのみである。唯一つの色光の團塊であるが如くに、描かれる―圖No.2―參照

新印象派

スーラ・シニャック等の一派はアイザック・ニウトンの主張したプリズムを通したスペクトラムの原則に從つて、逆にカンバス上に、此の太陽の白熱光…卽ち外光（絕えず瞬間的に變化してゐる…微動してゐる…律動してゐる…）の効果をば捕へて、畫面に、表現しようと努めてゐる。卽ち彼等はパレット上に原色を作り出して、之等の色をパレットの上にて混合せずに、點描を以て描き、網膜上に於て色斑の癒合を企てる。卽ち夕燒では、オレンヂとコバルトとをば上下に塗る。然る時にはその二色の中間の色、綠は觀者の視覺上に感じられてくるものである。此派の畫家は、色の配分、色の階調…(階梯)…後述する…について敏感なる事を要するものである。此の印象派に至つて全つたく物質的質量感念は、消失してしまつたのである。

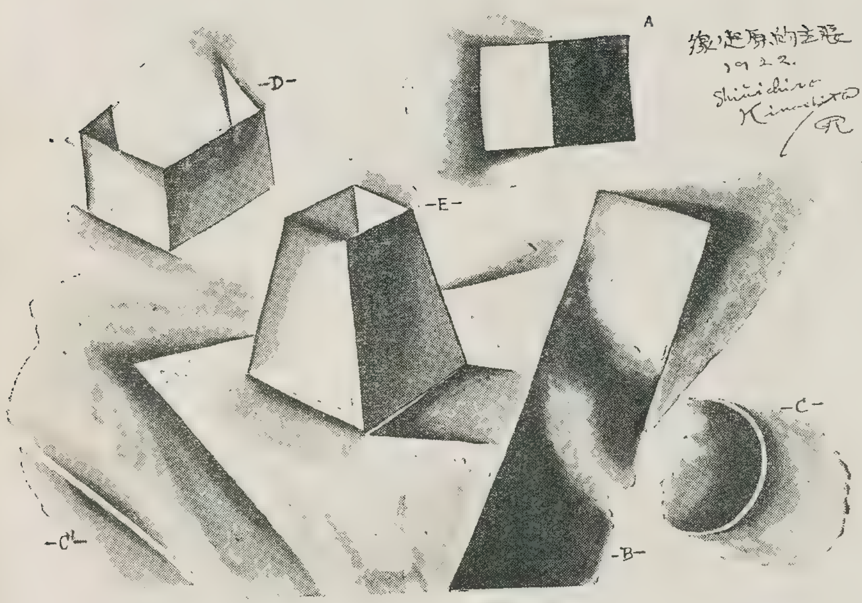
以上の理由で色と形象とば相互的關係があつて相離す事は出來得ない者である。然るに人間

は色と形とを分けて見る習慣、及び分離して考へる事に習慣づけられてゐる。玆に於て、線畫の獨立、墨畫の獨立、或は色彩方面では、總ての物象を種々の色塊として扱ふ印象派、色點のみを以て描く新印象派が發顯し、或は形體立觀藝術たる初期立體派、等が生れた次第である。勿論之は結果によつて『そういふやうに見える』と云ふ畫風を便宜上、分類して擧げたものであるが、根本に於ては繪畫の本態として、以上のものが互に、微妙な交涉を組成してゐて、綜合的である事は必然である。自然對照の表現には離す事の出來ぬ色彩と形象……此の問題を解決せんとした者にセザンヌがある。そして彼が過去に於ける繪畫藝術に、現代的精神を投入して今日世界的に、畫壇に世紀づけたと云ふ事は特筆すべき不滅の記錄である。

線の起元的解說

色と形……此の相互關係は、繪畫藝術の立場から觀察すれば……形象は、線の區劃に依つて生まれる。……次で、……色の明と暗との微明なる限界をば、吾人は、線として感ずる。……

— No. 34 —



即ち色の明暗から線を生ずる。次いで線から形象を生ずるものである。……と言ひ得る。

線の發達に依つて線條的の遠近法、物の距離、質量、などを畫家は自由に創意し得る。

油繪に於ては殊に、材料的關係から此の事は、色彩に、直接に、關係し起因するのである。…即ち之等は皆、色の明色と、暗色との微妙な對比的差異から生まれるのである。木下秀『線の起元的主張…(靜物)』(一九二二年畫)

は最も明瞭に之を物語るであらう。—圖 No. 34—

セザンヌの平面風な描寫は、…面の明、暗、の色差からシャルフ(鋭い)な線を…(セザンヌの線は可なり鈍厚であるが)…表出して、面と面の錯綜から立體的物質の質量(マッセ—Masse—)を追求してゐた手法の痕跡が明かに彼の作から覗はれ得るであらう。

原　色

色には原色があつて、總べての「色」の基調をなしてゐる。其の原色には、三原色説と、六原色説とあるが、吾々畫家として繪具を直接扱ふ者には、六原色説の方が、物理學的な理論の外として、非常に便利であるし、又實際に適用される。

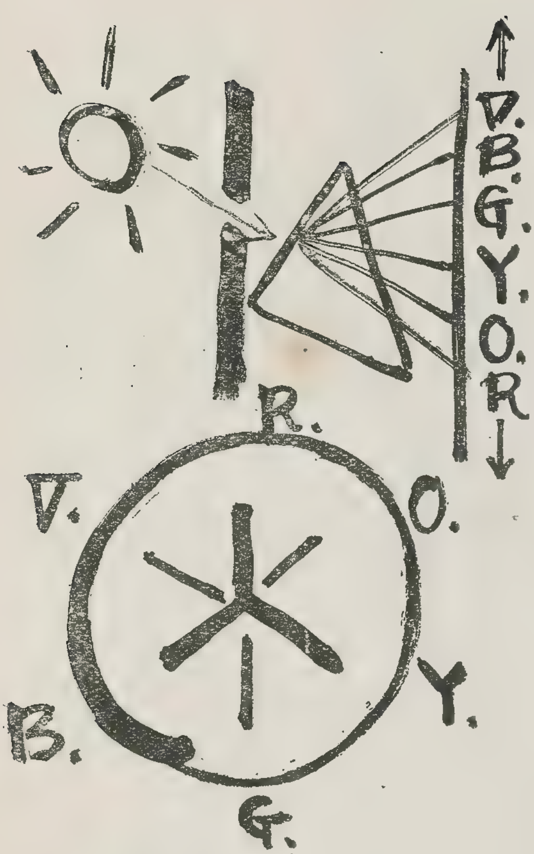
そして、此等の六原色を、パレツトの上にて、混和する事に依つて、左の如き關係を生ずるものである。

(1)相異なる二つの原色を混合すれば、補色(又は二次色とも稱す)を生ずる。

(2)相異なる二つの補色を混合すれば、破色（又は三次色とも稱す）を生ずる。

(3)プリズムの六原色の補色に（次の圓周の標參照）之に相對向する原色光を加ふれば、白光となる。

—No. 35—



a　原色＋原色＝補色（二次色）

b　補色＋補色＝破色（帶灰色味）（三次色）

c　スペクトラムの原色光の補色＋（之に相對向する原色光）＝白光

而して、此の圓周の關係に於て、相對向してゐる反對側にある原色は、互に、反對色である。

― 圖 No. 35 ―

之等の反對色を混和するこ、最も不愉快な汚色を呈するし、之等の反對色も混和せずに並列する事に依つて、尤も強烈なる色感を吾人に與へる。……之はアカデミーの人の言ふ破調である。

三原色説に於ける繪具と色光との對比

繪具	之に相當する色光
(1) 朱に**マツダーカーマイン**を淡くぬりたるもの	赤色― Rot. ―
(2) **エメラルドグリーン**に少量のレモンエローを加へる	綠色― Grün. ―
(3) **ウルトラマリン**	青色― Brau, ―

新印象派

又次の關係がある。

(1) 青綠色、B,+G,——ヴ井リヂアン……（コバルトとエメラルド）

(2) 紫　色、V,+R,——ウルトラマリンとローズマダー

(3) 黃　色、Y,　　——レモンエロー、クロムエロー

色の反映に就ての考察

先の圓周上—圖、No, 35—に於ける六原色の內で、相隣接せる色の對比、…（コントラスト）は補色の色間を認識せしめるものである。

色の對比から畫面に—强弱—明暗—鮮明—立體感等を誘起せしめる。

色の反映に關して三つの場合が擧げられる。

(1) 同時の反映

(2) 連續の反映

(3)　混合の反映

『色の同時の反映』では青地の上に、一點の赤斑を描けばクラルー((Klarhit.—明)となる、同様に黑地の上に、一點の白斑を描けばクラールとなる。此の場合には單なる赤として、白としての明るさ以外に青や黑による反映の爲に起因する强調がある。そして、此の場合、各々の色は反對色である。

『色の連續の反映』と云ふのは先きに赤色の紙を眺めてゐて直ちに…瞬間に…白い紙を見る時には、白は赤色味を帶びて感ずる。卽ち色に依る迷視である。

『色の混合の双映』とは、例へばオレンヂの地色の上においた赤色は、褐色に…暗紅に見える。青色の地色の上の赤は橙色に傾むく。黑の地色の上の赤は、赤がより鮮明に見える。青綠の地色の上の赤色は、赤が純赤紅に見える。

エメラルドグリーンの上の灰色は、反つて赤に傾むくものである。

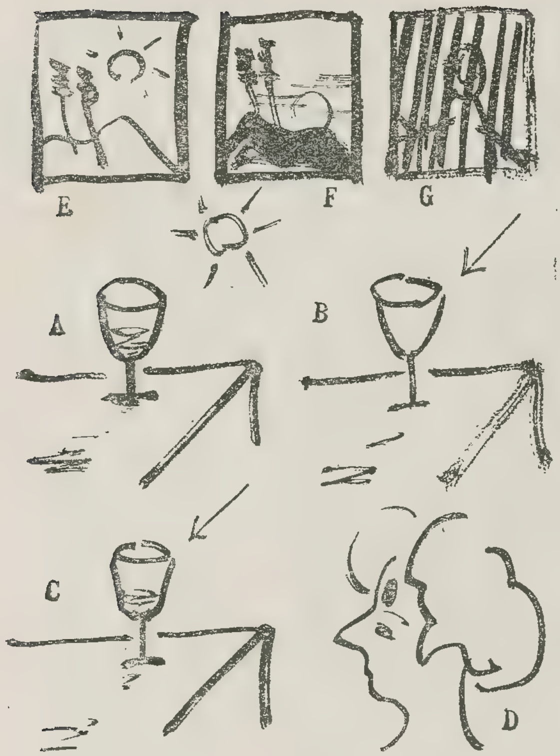
以上の如くに、種々の色は相反映する。故に畫家は敏感に之等の組合を以つて、畫面的効果

新　印　象　派

を探究するものであらねばならない。

之れが畫家のカンバス上に於ける色の配色となるのである、即ローカル、トーン（色調）である。又、木の葉は常に青いものであるとは言はれないのである。然り、木の葉は常に、いつでも青い色ではないのである。即ち、外光に支配されて、或は黒くなり…（闇の夜）―圖 No. 36. G―…或は白銀になり…（眞夏の日光に照り返へされてる木の葉）―圖 No. 36―…或は赤に、…或は

— No. 36. —



オレンヂに、…(夕陽に照されて)—圖 No. 36 F—…妖變する。それは實に微妙である。猫のしのび歩るきにも似た…廻旋である。

以上は日光の射入角の度に依つて異なるのである。卽ち、アトモスフエーアである。……色に依る遠近法は、光の直射光線なる事と、色の反映とに依つて發達して來たものである。印象派の畫家が外光下にて初めて、自然の新鮮さを味ふ事が出來た當時には、野外の木の葉の茂りの蔭影を見て、蔭は盛にコバルト乃至は、ビオレツトを用ひたものである。

我國でも、コラン系統の脂色の暗い繪から、印象派が輸入せらるゝに及んで明るい繪になつて來た。當時は一時俄かに、殆ど、コバルト乃至は紫色の蔭を以て、描かれた繪が流行した事がある。

影は總べての光の反映である。

青い絨氈に、赤い水をもつた無色の透明な、硝子製のコツプを置き、之に、白い外光を直射さして照せば、其の蔭は

——赤＋青＋白光＝紫の影——である—圖 No. 36 A —然るに、白い布の上に、赤い水を盛つた透明のガラス製のコップを置いて、之に白光線を射入させれば、其の蔭は、

——赤＋白＋白光＝赤い蔭——である— 圖No. 36 B— 又物體は鏡の如きものである故に、今發光體が赤い光線を發するものと假定して、そして、無色の透明な水を盛つた、無色透明のガラス製のコップをば、白布の敷いたテーブルの上に置いたと假定すれば、赤い發光體の色光に依つて白かる可き布も赤く、無色のコップも、…水迄もが…總べてが赤色になつてしまふ。即發光體の色光に支配されてしまふ。—圖 No. 36 C— 又、室内の一方の窓より射入する直射光線のない場合に於ては、其の室内の明るさは…光は、總ゆるもの、例へば机の色や、着物や、壁や、カーテンや、ビンや、…等、等、等、の色光の複雑な反映を以つて構成されて居る明るさである。物は互に、微妙に反映しあひ、交渉しあつてゐるものである。ベナールや、マチス等の描いた繪に於て、青い室の女の像や、又は、青緑の若葉の外景の眺められる窓際にゐる人物の額や、鼻背、鼻尖に、エメラルドグリーンの色斑や、線條の描かれてある肖像畫を見るで

あらう。之は光の反映の表現である。—圖 No. 36 D— 殊に、ベナールは、之の方面の追究者の一人として知られてゐる。マチスは綜合派表現派…(今日一般に云ふ表現派の謂ひではない)の最初の一人者である。そして是は彼が常に此の表現様式をあつかふのは彼の自然對照に就ての觀察の內的主觀の現はれの强調であると見做す事が出來る。木下秀畫『外光下の舞妓』の顏の部のコバルトの色像は空の反映を意味するものである。

色光の明暗…の對比が、物の日向と蔭影との對比を表はす。卽ちかげは、光の明るさと、光の比較的暗い事との對比に過ぎない。故に影は、常に黑である…とは主張する事が出來ない。黑い色…それのみでもない、又常に紫でもない。コバルトでもない。光、卽ち色の反映であつて、他との比較上弱いだけであるに過ぎない。……光の强弱であるに過ぎない、それは、實に微妙で複雜な相反映する色光の×、×、×、又は、十、十、十、であつて常に駿足に沃變するしのびあるきである。

かく常に不斷に刻々に變化する光は、其の射入する角度の傾斜に起因する。遠くの山の色が

コバルトに見へ、薄紫に霞むのも、アトモスフエーアである。色による遠近法…大氣的遠近法は之を指す。

——光の放射と、吸收の法則についてはキルヒホフがテオリーを說いてゐる。—Kirchhoff'sches Absorptionsgesetz—

ローカルトーン……色調

色彩には線に於ける場合と同樣にシンフオニーがある。ハルモニーとトーンとが存在してゐる、今其內のトーンについて述べる事にする。

大別して同種類色の調和と、異種類色の調色との二つが擧げられる。

〔A〕同種類の調和とは色階の順…先の六原色の圓周上—圖 No. 35 —に於ける相隣り合はせる原色と原色との順にならべた時の柔かい感覺の事を指す。

〔B〕異種類色の調和とは、所謂破調である。そして破調の內に、調和を求める。…構成させる

…之れが未來派主義の精神の畫家を一貫してゐる色彩に對する主張である。卽ち反對せる色…圓周上に於て反對の圓周上にある色例へば、赤に綠、オレンヂにコバルト、黃色に紫、白に黑である、この內で、白と黑とは、中間色と云つて他の色を之の上に置いても少しも交涉する事がない性質を有してゐて、反つて其上に置かれた色の特性をよりよく明瞭にさす性質を有する。金と銀とも中間色であるが、白と黑に於ける如き中間色としての定型を有してゐる力は少ない。

〔C〕一色の調和と云ふのは、赤は赤の裡で色々の性質の種類が無數に存在してゐるが、それ等の色のバリウ(價)の變化…明、暗、濃、淡の變化やボルーム(量…色塊の面積)の變化間に存する對比である。殆んど反映がない…色の相干涉する事は少ない。之は二つの同似色のもつ各々の波長…振動數が極く近似してゐる事に起因する。

今一定した量の白い一色に、黑を極く少量を加へると薄い灰白色を生じる。次に此白に添加する量を、より多くする時には先のより濃い…先の色とはちがつた階級の灰白色が生じる。

益々黑を多量に加へるこ遂には、白の價が消滅して黑に近づく。この間の色の性質の階段は無限に存在するものである。此の無限の價をば、バリウこ云ふ。

白の中に、黑にかへて赤をいれて行けば、同樣に赤の無限な階段の價を生ずる。又赤の一定量に、黑の少量から始めて、漸々、黑の量を多くする事によつて、赤の價は無限に存在する。此の場合、先の赤に白を加へたものを明色こ云つて、赤に黑を加へたものを暗色こなへる。デツサンは光の明暗を捕へて形の正確を練習する事である。

〔D〕二つの色或はそれ以上の色を並べる事に依つて二色の調和こ云ふ問題が起きる。

これが畫家の最も敏感であらねばならぬ第一義的の價値を有する。

故に簡單に謂へば調和には次の數種がある暈繝(ボカシ)法、…(此はターナーの風景畫の手法に用ひられてあるのを知るであらう。水彩畫家の尤も興味を有する點は此の暈繝法である）相異なる色の濃淡の調和、相共通せる色の調和、(反映の注意) 純色の調和、中性色の調和、(白：黑金：銀) 灰色の調和、(二次色の調和)等があるわけである、そして共通色の調和の一例を擧

げれば、夕陽を描く場合には、ターナーのベニスの落日の風景に於て見るが如くに畫面全體が黃色又は、オレンヂの基調で支配されてゐる事である。朝なれば、ミルドな銀灰色や、コバルトを以て、畫面全體が支配されてゐる。之を地色、…基調と云ふ。今黃色の紙の上に赤點を落す時には、赤と黃色とは、共通色であつて、黃色は、基調…卽ち地色である。此方面の追究で其の結果獨立したものが吳服の圖案の色調である。

配色

色の配合に依つて色彩感は新鮮―フリッシュ―Frisch―に導かれるものである。卽ち色彩の音樂的效果(色のコントラスト―シンフオニー)の量の增加して行くものである。卽ち原色をばパレットの上に搾り出し、混和せずして、生(ナマ)な原色其の儘をばカンバス上に塗布して之等の色點…或は色斑の綜合的結果をば觀者の網膜上に於いて融和させて效果を求むる。此の手法を應用したのが、否、初めて試みた一團を新印象派…分光派と云ふ。故に物象は固有色を有せず、且

つ形象も明確ではなく、畫面全體の世界が光輝ある光の律動である。光の跳躍である。アトモスフエーアーである。然し乍ら、この方法を取扱つたピサロ、モネー、スーラ、シニヤツク、等も單なる「物」…光…輝…自然の物質的對照を客觀的にカンバスの上に求めただけで未だ、色其物に、人間の精神的内容を附加しなかつた。たゞ、彼等に依つて色は材料として用ひられ、扱はれたのに過ぎなかつたのである。色其物に精神的の…卽ち純粹至高の藝術的解釋を開拓したのは、ワシリー、カンヂンスキーである。ブルリユツクである。故に此の前者（新印象派）と後者との差は非常に、距離が遠いのである事に注意を要する。

色の階梯、——諧調

色の配色には、先づ豫め、色の性質を理解してをいて、それぞれ配列する事が必要である。卽ち之れが色の配合、ヂストリブチオンである。色の配列の順序…換言すれば、色の階梯　R、O、Y、G、B、C、V、の如く赤の熱線から、Vの化學線（感覺上には寒色）迄である。そし

て、此の順列は、スペクトラムの原色順である。虹は此の配列を示してゐる好適例である。此の色の配列…配合を尤も追求的に理智と直感とを主觀として描いたのが先述の新印象派の畫家の態度…(パレット上にて色をミッシュングしなかつた)…である。色のシンフォニー(交響)を目的とする一派は、即ち色彩の音樂的交響を主張する。ファルベン・シンクロニズムが之れである。

色の音樂的解說

色彩のシンフォニーは、色のハルモニー、と(—色の階調—)と、色のリズム(—色の調子—)とから成立するメロデーである。吾々未來派はカンバス上に色の全音階の衝突、混亂、錯綜を主張するものである。眞畫の太陽の白光を正視して感ずる…萬國華鏡の亂舞する色の全音譜を讃美する——多彩——複合——光の跳躍を——

カンバス上に於ける、色の音譜の效果に付いて覺醒した畫家は、ホイスラーである。彼は、

新印象派

クロード・マネー、エドワルド・モネーや、ピスサロ等と共に、印象派の畫家で、初期にはマネーなどと同樣に、物質的對照のために、色をば材料として用ひたに過ぎなかつたが、色彩から…今迄、人の知らなかつた感覺的な…卽ち色神經に及ぼす色彩其物の内に潛在する精神的快感覺を感じて…普通の人間の出來事を說明的に寫つす繪とはちがつた、…カンバス上に聽覺から受けし音樂其物を畫家が、渠の主觀に依つて之を意粧化して或る形象に飜譯して、具體化するのではなくて……色其物からメロデーを感得し、此の色彩のシンフオニーを、興味を以て、彼は繪を描いてゐた。先の音樂を聽覺を通して、畫家が彼の主觀に依つて、意粧化して或る形象に繪具で飜譯する派をばオルフイスムスと呼ぶ。然し乍ら、ホイスラーの色彩に關する態度は、カンヂンスキーが彼の第五期作畫時代に於て、色彩に就いてとつた態度の如くに深刻、な純粹ではなかつた。…、否ホイスラーはそれほどには色彩の音樂的效果を認めてはをらず、彼は單なる、興味中心本位の程度であつた。耽美論者である。別段に色彩音樂に付いて、彼は主張する所はなかつた。ただ彼の繪には、其の傾向の現はれが可なり深かかつた程度？に屬くする。

今、本野精吾氏の「カラー、ムジツク」(大正十一年五月十四日週刊朝日に掲載された)の一節を擧げて、色の音樂に就ての資料とする。

＊　＊　＊　＊

……色の藝術への出發――私が色と音との物理的結合を斷念してから色の藝術の獨立に不斷の考察を費す事になつた。其れに就て最初に考へに浮んだのはホイスラーの繪畫である。近代の繪畫は樣々な方向に向つて進展してゐる。其の中で色彩に關して優れた、さうして特種な感覺の持主としては、ドウしても彼れを擧げなければならぬ。彼の數多くの繪には色彩を形から切り離さうと試みた多くのものがある。沈んだ靜かな色調や、燃ゆる樣な色調や、色々の色の諧調を用ひて、心の内面の響をカンバスの上に現はさうと試みてゐる。それ等の繪には自然の形象は微に畫面の配景に隱れて吾々の感覺から違ふ處にある。此の傾向は彼れの晩年、卽ち、十九世紀末になつて殊に著るしくなつて居る。今一二例を擧げてみる。(ホイスラーの繪)

新印象派

リミングトン及スクリアビンの色調比較



RIMINGTON	SCRIABINE
Invisible	
Violet	Pearly blue
Deep blue	Grint of steel
Indigo	Green
Blue green	Purple
Bluish green	Rosy orange
Green	Bright blue
Yellow green	Dark red
Yellow	Pearly blue
Orange	Grint of steel
Orange crimson	Yellow
Crimson	Violet
Deep red	Red

『青とオパールとの諧調』……小さい田舍の家の屋根や野の草等が一つになつて低い地平線の所に全體の基調を作つて伴奏の役をしてゐる。

其の上に一面の青い空とスキ透つたオパールの雲とが靜かな諧調を作りながら擴がつて居る。しめやかな美くしい繪である。

『ピンクとローズ』……薔薇色の部屋着を着た彼れの母がピンクの寢臺の上に明るい部屋の中で靜かに眠つてゐる。小さい水彩のスケッチである。

『サリユート』……小さいパステルの繪で彼れの貰い訪問であつたベニスの風景である。

金と、紫と、ローズとの様々の諧調をしたベニスの水の風景が描いてある。彼れの心を強く引

き付けた水の都は、彼れに限りなき美しさと、限りなき寂しさとを與へた事であらう。畫は限りなく寂しく美しいものである。

擧げれば數多くあるが、彼れの斯の種の繪には寂しさに充ちたものが多くある。『ノクターン』と畫題してあるアムステルダムの雪や、『バッターシーの橋の夜』等は殊に寂しいものである。故國には居られず英國に一生を終つた、彼れも多くの過去の藝術家の常に辿つた樣に寂しい路を歩いた事であらう。

色と音との聯絡に就ては、直感に訴へるより他はないのである。勿論之は他の人々に依つても考へられた事で、カンヂンスキー等は尤ら深く追究して彼自身直感を基礎として—後述の—色に關する理論を主張してゐる。英國のベアトリス・アーヴィンと云ふ人は色と靈魂とを結び付けて極めて難解の理論を立ててゐる——色と音とを物理學的に結合を企てた人に露國のスク

リビアンがある。リミングトンも、亦、實驗を發表してゐる。

色彩の音樂

繪畫の三要素としては、形象、色彩、構圖の三つである事は前述したが、其内、構圖は、線の交響。

色の交響……卽ち線の音樂（—此部參照—）と色の音樂に分つ事が出來る。そして、色の音樂は、繪畫上に於て、直接、吾人の精神に影響する力を有してゐる。音樂と、繪畫との關係に就いて、自分は次の如く(—假設—)對比する。

音…材料（音樂の）	色…材料（繪畫の）

音、及、樂器は、音樂を構成する原子…材料である。繪具、卽、色……や布、筆は繪畫を構成する原子…材料である。扨て音樂の起元を考察すると原始時代の人間がインテルエクチオン…感嘆詞…を發すると…例へば、大聲を出して、自分の感情を大空に向つて、ワア……と叫けぶ。此の音の連續…ワワワ……

音樂	雜音	原音	ドレミアフソラシド	ドシラソアフミレド
繪畫	雜色	原色	R.O.Y.G.B.C.V.	V.C.B.G.Y.O.R.

…と云ふ聲量が初めは高く、終りになれば低音になつて遂に消滅する。

音の高低……之がハルモニーである。之は笛や、バイオリンの樂器に相當する。即、原始民族が發聲して、自己の感情の抑揚を表現する際に、足をふみ手を拍つて、間歇的の筋肉の運動を伴ふ。之を拍子…リズム…と云ふ。手を打つかはりに、木を打ち合すれば、此の樂器は、即、拍子木である。太鼓は之に相當する。ハルモニーは恰も、新内に、リズムは囃子に相當する。

ドレミファソラシドには低い、太い音から漸次、細い高い音迄の音階がある之を逆に考察すれば、ドシラソファミレドは細い高い音から、太い低い音への音階である。同樣に、R、O、Y、G、B、C、Vは熱線即ち温感色から始まつて、寒冷色に終る。之を逆にすればV、C、B、G、Y、O、Rは、寒冷色から始まつて温感色に至る諧調を有する。之等の律序ある色は、其等を配色すれば、交互に、相干涉し合つて、更に一つの色調をば、生ずる事になる。此の綜合的

な、創造されたる色調の音階を、色の交響…シンフオニーと云ふ。故に色のシンフオニーには次の二つがある。一つは、色感の强弱や、溫感や、明暗色の配合であつて、ハルモニーである。他の一つは又、色の布局、面積の廣狹、距離、濃淡等の對比でリズムに一致する。

色感の爭鬪…（シンクロニズム第一二番作畫）—木下秀—之は第三回三科インデペンデント展覽會に出品した繪で、二十號大のカンバスである。此の繪の主張する感覺は、畫面から受ける色感の、交響の激烈なる爭鬪の强調である。赤に綠は色彩の第一反律をなし、橙に青は第三反律をなし、紫に黄は第四反律をなし、黑に白は第二反律をなすものである。總べての審美者の視力は、瞬間にして、病的に破壞せられ攪亂せられてしまうであらう。而して、中間色の黑と白は全畫面に亙つて、相隣れる近似性の色の溫和な調和の構成を全然斷つて、妨げてゐる。絕對に補色、及び破色を使用せず、原色のみを用ひてある。

「エネルギーを含める色點のシンフオニー」—一九二二年木下秀作—此の繪の主張する感覺は全體としては所謂コムポジツシヨニズムに相當する。カンバスに投げつけられたる色々の原色

の色斑は、交互に、交響しあつて一つのリズムを型作る。又、爭ふてピユツミ、叩きつけたる色の無數の小點の連續は、音樂的な、リズミカルな配列の美を表示してゐる。シンクロニズムの第一三番作畫である。シンクロニズムの繪畫は、尤も純粹な色彩藝術に屬してゐる。歐洲ではカンヂンスキーやブルリユツクが澤山の作を發表してゐる。

色彩の精神的内容

血は赤い溶體のものである。然し乍ら血には無氣味なる潛在性の恐怖を包含してゐる。慘劇果ては死迄も…思はされる。

ただの赤い水ではない。例へば芝居の定九郎の血へドや、權太の腹切りに流出する血、否、紅は慘酷な感じを與へるよりは、寧ろ飽く迄も芝居味な華やかな浮世繪式の、美しい紅色の、色彩を添加して、觀衆を、より强く快味的享樂の中心に接近せしめ濃厚ならしむるものである。

新印象派

カンヂンスキーは繪畫の精神的方面を強調して、繪畫に扱はれる對照の物質的再現よりも、繪畫自身の要素の精神的價値を主張してゐる。此研究はカンヂンスキーが負ふ所大にしてブルリユックに於て形象的方面と平行してあらゆる彼の繪畫の基礎精神をなしてゐるのを諸君は知悉して居られてるであらう。赤の光は心を、ライツして興奮させるが、青い光は、沈靜に導く者である。ロマンチスムスの人々の多くが月の青い、淡い、光に憧憬するのは彼等が多くメランコリツクなるに因るものである。……斯の如く一つの色…それ自身が一つの精神的意味をもつてゐる。…否、精神そのものである。色は單に材料である。樂器に於ける音に等しい。ピアノは、ピアニストに依つてのみ初めて妙なるメロデーを、彼の意志の儘に、彈奏される。然し乍ら、ピアノのキー(鍵板)は總べてが異なる性質の音を有してゐる。ピアニストは、それ等のキーの有する音、自身のもつ精神的内容を理解してゐる。即ち、之れは、ピアニスト自身の直感に依つて作曲し…共鳴して演奏せられる。色の精神的感覺に及ぼす力は、色に依つて其の度及び性質を異にするものである。之は天才の畫家に依つてのみ自由に扱はれ得る。綠—Grün—

は單なる綠の色ではない。青春を意味し發育を意味し、且つは、之に黑を入れて、又は、藍を加へて、果ては、沈靜…死の冷やかさ迄をも意味する。…表現する事が出來る。

黑は、暗色を代表してゐる色である。無を意味する。未來の可能をもたぬ、死のクラガリを想はせる色である。性質から云ふと、中間色で他の色を妨げないが、黑其物は精神的には絶對の不調和の感をもつ。

白は明色を代表してゐる未來の可能をもつ久遠の調和の感を主張する。

青—Bran—は寒色を代表して、透徹した靜寂な精神的の感を與へる。空、又は、海の色で黑を混ずれば沈滯…混亂…人生の苦惱を感ぜしめる。赤は熱其物である、エネルギーである。何物をも貫く。…吾が未來派の精神と一致する。赤は暖色を表はして、吾人に溫感の感情を抱かし、熱を表現し決斷、怒、歡喜…果ては乙女の心臟の鼓動…戀迄も意味する、他の海と配置して、尤も吾人に近く見える感を抱かす色である。

黃色は暖色を代表し肉感的な感を與へて形象的線圖に入れても氣儘に之を掻き亂す力をもつ

てゐる、黄色の地色に青の色點を斑する時は病的な感を與へる。此の事は具體的に之等の色像（像は勿論不定形の色の面…容積を意味する）が象徴するのではなくつて、形骸を除去した、色其のものの精神の影響から、必然的に、吾人は、之に共鳴する者である。…獨逸のミュンヘンや、ライプチヒ…ベルリンの新興派の表現的傾向は、此の色の精神の及ぼす力と、形像の抽象的描法との二つの成分から構成せられてゐる。原色版のブルリュック筆（第二回未來派展出品畫）「ドストエフスキーの藝術」が尤も此の適例である。その表現された型像は眼も、鼻も、口も、頭も、デー・コンストルクチオンを以つてドストイエフスキーの藝術の病的な深酷さを表はし、又、バック等に塗られたる色…黄に接する紫等はやはり反對色のアップノルム（異常）を表現されてゐる。第三回三科インデペンデント展出品木下秀作『熱と光の中に棲む青年』は此の色彩の主張する熱感覺と、形象とを以て、綜合的に表現を企てたものである。肉體は、バーミリオンと、エメラルドグリーンとを以て外光下の色感を表現し、空の入道雲の境はエローと、エローとの間に赤と、紫の、重複線を以て光輝を强調して現はしてゐる。又此の色彩の精神のみを主

張したものがシンクロニズムと云ふ事は先述したが此の仕事が發表されたのは星製藥樓上にてブルリユックの將來した内に數點あつた。立野道正氏の「すさびゆく沈默の狂亂」（第二回未來派展出品）は生命の主張する精神が純粹な色感の配合によるものでエツキスプレツションが優れてゐた。

扨て、色の明色（白）と、暗色（黑）及び、暖色（黄）と寒色（青）の、此の四つの性質の組合せから暖明色、暖暗色、寒明色、寒暗色、が構成せられる。此の色をミツシエン（混合）する場合に其の結果から受ける吾人の感覺は次の如くである。

黑＋白＝灰色となつて運動を靜止さす感を生ずる

黄＋青＝綠色となつて運動を止める感を起す

赤＋青＝紫色になつて内的な理智的な沈默の感を感ずる

赤＋黄＝橙色となつて肉感的な律動の快速を感ずる

七色を並べた色紙を手にもつて、左右に水平の面に振動させる時には、赤や、黄や、橙の暖

色は、吾人の視覺を尤も強くライツして、他の色よりも浮出て、近づく感じが起り、之に反して寒色、青、コバルト、紫は遠のく感覺を起す。又、此の色紙をば、圓周を描く樣に水平面に旋廻させる時には、暖色は、遠心性の感覺を起し、寒色は、求心性の感覺を起すものである。之が、未來派の主張する色感と、時間性の觀察との結合である。又、明色(白)及び、暗色(黑)は、周圍上に於ける、運動の感覺は、黃や青に於けるよりも、ヨリ強く感ずるものである。以上の色の價値に就いては、畫家は、パレットに對した以上は、殊に敏感に、尤も、直截的感覺を以て、彩筆し、繪畫に扱はれたる對照の物質的意味、…性質に、拘泥せられず、繪畫自々の美の中心核……―美の要素…卽ち繪畫の精神價の昂騰に努む可きものである。

繪具と色紙と色布との關係

未來派の畫家は繪畫に必要に應じて自由に布片や紙片を用ふる。繪具(各色)は、卽ち其の表現する役をもつてゐる材料に過ぎない死物である。畫家に依つて初めて生命を與へられるもの

で、色としての使命を果す吾々は、布片をも必要に應じて用ふるのは色を役立たせるためであつて、材料として用ふるに過ぎない。布を布として役立たしむる目的ではなく、之がために、寧ろある場合には反つてヨリよい効果…(藝術的表現の成巧?)を與へ得るものである。一例として、ブルリユツクの『理髪師』『春を好む兵士』等に於ける壁の桃色の布や、紙は、非常によく纒つてゐる。繪具の材料では出せない味が溢ふれてゐた。布の面積が增大して「オシエ」になりはしないか?オシエはオシエとして立派な藝術的別個の領域を有してゐる、それは例へば雜誌の挿畫は普通吾々の云ふ水彩、油等の繪畫領域以外に、挿畫としての制限せられたる範圍で彼の使命を果してゐるのと同樣である。藝術は今日迄は嚴密に各部や、各綱に、分類されてそれ等の追究者によつて一課一課に完成されて來て、固い墻壁を築いてしまつたのであるが藝術其者が表現である以上メトーデや、マテリアルは制限され得べきものでない。あらゆるものゝ綜合であり得る。

未來派は又繪畫に觸感的要素をも主張する。畫面上の觸感より受ける感覺に二種ある。之を

未來派とは？答へる

ファクツーラと云ふ。

吾々は若き女の脂肪性の肌、大理石の輝き、扨てはだいやの螢光、鏡の全反射等の表現の場合に、畫面上に、ヨリ以上の滑澤を以て繪畫精神に美的内容を附與する。

吾々は繪具に依る凸出、又は、不氣味なる凹凸粗糙に由つて、繪畫の精神的内容に醜汚の感の强調を生命づける。

未來派は繪畫に機械的性質や關係を附與する。ガラス屑、木屑、ペーパ、色布、等あらゆるものは自分達の材料である。今後は機械藝術や繪畫の延長たる凸面藝術の時代となるであらう。彫刻と繪畫とは互ひに相接近せんとしてゐる。やがてはもつと切實に眞劍に生活と藝術の尤も、濃厚の相互關係の時代の現はれる事を豫言する。生活と美…それが人間性のすべての精神そのものゝ反映である。現代精神—それは向上である。そこに文化がヨリ以上に、强調せられるものである事を斷言して置く。

—ART FOR ART'S SAKE—

FOR ART IS FOR ALL—
FOR THE MOB,
FOR THE STREES
ART FOR THE CIRCUS
AND THE CIRCUS FOR ART.



ロシア未來派のモツトー



プルリエツクの家族　　パリモフ筆

吾々は、かく謳歌する!!!

(1)新しき、若き、作畫家よ來れ!

新しき、時代の創造に來れ!

(2)友よ醒めよ!

自然は、若人の昂騰せる熱、其物の心理に……視覺に……萬象を悉く、嘗て體驗した事のない、新鮮な、麗しい、形而として、キット感ずるであらう。

(3)未來派の繪畫は現代思潮の流の方向を示す藝術である。未來派藝術を、知らずして、今日の藝術を理解する事は出來ない。

(4)若し日本に、眞の天才畫家が、現はれて、現代の思潮を……卽ち文化の核心を捕へて、素直に描いたならば、必ず在來の畫家からは狂人と呼ばれるであらう。

吾々は、かく謳歌する!!

自分達は、それを寧ろ、榮冠と心得る。

(5)新しき作を、汝の旋渦せるエネルギーに依つて、不斷に創作せよ！

一度用ひし主題は、破却せよ！

そは熱と、速度の旋渦せる生命を、表はさんがために！

(6)總ゆる模倣より、脱離せよ！

汝の透徹せる頭腦と、敏感なる精神と、求心性神經とを以て、此の大自然と、紛叫せる、實生活との交渉を……心理を捉へよ！

(7)拘束は惡くむ。

吾々は、總べての場合、自由であらねばならぬ。

……………………………………

約束は……規約は……最も、迷惑の一つだ。

約束は傳統的背景と、黴臭き外……何物をか有する？

(8)認識に依る表現!!

主張に依る表現!!

衝動の心理……造形的行爲の享樂!!

……吾人は其の絕對の中に住む。

(9)印象派の畫家は、平面的な色の塊を讃美する。寫實派の畫家は、餘りに數學的形態的に見過ぎる。

後期印象派は、兩者を兼ねる。此は必然にして、且つ必要な事項である。然乍ら……あゝ然乍ら……汝等はこのサークルより、一歩を進み出でねばならぬ。

そこには、自由なる我が未來派、立體派、表出派……一切の過去精神と離別せる、新鮮なる分離派が……自由派が、待つてゐるではないか!

(10)吾々未來派は敏感である。

敏感は最も大きな事や、最も小さき事をも見逃がさない。或は同時に、二つ以上の官覺をも

吾々は、かく謳歌する!!

未來派とは？答へる

働かせ得る……能力の現はれである。

(11) 自然は汝に常に虛僞は示さない。眞實を常に展開してゐる……汝の透徹せる頭に……汝が感愛せる儘に描け!!

Streng!……Strenger!……Am Strengst!

(12) 繪畫の天賦の補充性は絕對に必要である。此は音樂の雜音に等しく、詩の破韻に等しい。

(13) 自分達は不具者ではない、神より惠まれた、或る貴きものを知る……否、認めた。太陽は常に白光を吐き、何物をも射る。

……これに依つて生れたるもの……エネルギーを附與されたる自然の迅速を……

之れが自分の唯一の侶伴だ。

(14) 總ての停滯、恥羞、嫉妬、逡巡―は人間の魂に黴を培ふ。

(15) 未來派は常に流轉だ……新鮮だ……邁進だ……衝突だ……破壞だ……新しき建設だ……新しき時代だ。

(16)總ての現象を起し得る、能力ある、活潑なる、流轉よ！　自分は之れを熱愛する。

×　×　×　×　×

未來派の繪畫を、誰れが奇怪な變態な現はしかただこ言ふのだ、自分は、さうゆふ人達に、次の如き言葉を報いたい。

未來派の繪畫は、怪奇でもなければ、不可思議なものでもない。此の世の中の、實在の被動的感覺の現はれである。否能動的の精神の現はれである。

人々は、あの繪の線や、錯綜や、衝突や、混亂を、否、それ以上の未だ此の世の如何なる偉い人達に依つても表現し得ぬ、釋明し得ぬ、流轉を到る所、如何なる時にも、不斷に感ずる。而も、それを口にも、筆にも、現はし得ぬ盲者であり、又、啞者ではないか、吾々は、それを悲しむ。

○分子運動、原子運動、電子運動…之等は今日は理學的テオリーではなくして實在である。それは尤もよくレンチエンが說明する。

吾々は、かく謳歌する!!

未來派とは？答へる：

○素因の爆發、ブブブ…ブル…ブル…ブル…細胞のレゲネラチオンに費ひやされる幾億カロリーの燃燒…人間性の活動力の中心核……

荒さまじい建設の力

○閃光！　叫喚！　跳躍！　さては悲哀、狂喜……

吾々は機械的運動でも、官覺的興奮でも、同じ量の愛を以て觀察する。例へそれが有形的でも又は、それが無形的であつても！

眼

自分の眼、は運動其の物の實在を網膜に寫す古い過去の枯死せる形骸は、之を驅逐して見ようこはしない…それは黴の生へた冷き隱慘な靈魂のない傳統の屍だ。

○ボールルームに踊り狂ふ踊娘達よ！

お前達は世の中の運動に依つて起り得る幾何學的線のリズムこ、純美この總計を見せて吳れ

る。

中心性…遠心性…の廻轉、

螺旋…旋渦…スミ切つた獨樂の中心性廻轉…動かざるものゝ中心…核…絶對直線…直角…鋭角…鈍角、

孤…半圓…球圓、

平行…錯綜…急打…混亂の

耳

自分の耳は消えゆく音の總てを聞き洩さない。……エンジンの廻轉の鋭音…數萬の群衆の都會の喧囂…突進してくる機關車の蒸氣ミエネルギー　其物の熱の爆音　ゴーツ　ピーツ　ゴーツ　ゴー　×××　十十十

空に旋渦する迅速の飛行機の爆音。

吾々は、かく謳歌する!!

未來派とは？答へる

一秒間に數萬廻轉するプロペラの喊聲……ブル　ブル　ブル×××　＋＋＋　×××
天に昇騰する人間性のエネルギー、
機械の有機化…オルガニザチオン、
人間性の造的行動の絶對價の示現……

アスファルトの街上を邁進するアウトモビル…衝突…轢殺…白晝の殺人…破壞…直角、カー
ブ…十字路…ブー　ブー　×××
自分は消防自動車の横暴にして迅速なるを讃美する、
未だ聞いた事のない新しい奇しき音を出す樂器のトーン…リズム、
堆高き西洋皿をたゝき壞す響音、ガチヤ　ガチヤ　×××

自分は現代文化に依つて生れた音をリズムとハルモニーとに依りてメロデーとする。

天才音樂家の生れん事を熱望する……
それが未來派の音樂である。

繪具は…色は、各色は、各々色の役目を持つてゐる…材料に過ぎぬ…畫家に依つて描かれて
　繪畫となる。
樂器は…啞の如くピアニストに依てピアノは音樂にせられる。音は材料に過ぎぬ…其のリズ
　ムとハルモニーの連續…がメロデーである。音樂である。

鼻

鼻はオレンヂの香を知つてゐる
舌は味ふべくよく勉める。
○觸感は不斷の刺戟に依て興奮せられる！
そして手は常にカンバスに官覺の命ずる儘に忠實に　表現の、心理の、音樂の、×××の使
　吾々は、かく謳歌する!!

未來派とは？答へる

命を果す。

○そこにカンバスに生れ出たものが絶對主觀…自個の精神でなくて何であらう？

○人々は之を未來派の繪畫こ稱へる。

○自然の風物を對照こして寫し第三者に示すのは說明である。卽(比較して)客觀である。再現に過ぎぬ。

○說明であるが故に彼等のアカデミシャンは錯覺を誤りこして最も恐れ惡む。

○吾々は錯覺をも尊敬する。

何こなれば錯覺は如何なる場合にも感ずる事が眞理なるが故に！

エネルギーは寒さを征服する！

エネルギーは鋼鐵をも熔かす！

未來派主義には鐵をも熔かす熱がある。

否　熱そのものである。
未來派主義——
エネルギッシユであれ!!
エネルギッシユであれ!!
現代文化運動の先驅をなすものは我が
未來派主義でなくて、そも何である?

吾々は、かく謳歌する!!

未來派とは？答へる

作畫年代

一九一三年　舞踊（未來派）

一九一四年　都市の混亂（破却）

爆發の刹那（破却）

池（立體派）

人（立體派）

一九一七年　名古屋に於て第一回の作畫發表（二八點）

一九一八年　（北光社）名古屋に於て第二回の作畫發表（六四點）

舞踊 No. II（未來派）

名古屋毎日未來派畫論斷片發表

土塊社（名古屋）

一九二〇年　ブルリユツク、パリモフ、來朝

一九二〇年　第一回未來派展

鬼薊と毒蛇とより受けたる印象のすべて

一人の舞妓

錯雜せる樹木の表現(夏)

一九二一年　第二回未來派展

皷を打てる舞妓

死の室

黎明に働く

舞臺を背景とせる舞妓

舞　踊

逃る女

一九二二年　北莊展(第一回)

夏の外光下の舞妓

コムポジツシヨニズム　他五點

一九二二年　北莊展(第二回福井)

頰の上の馬

一九二二年　第三回未來派主催三科展

クリストを哺育するマリア

作畫年代

未來派とは？答へる

デー・コンストルクチオン

解　剖

裸　婦

光と熱との中に棲む青年

色感の爭闘（シンクロニズム）

キユビスト・ウンド・ルンヂスムス

未來派とは？答へる　（完）

大正十二年二月二十日印刷
大正十二年二月廿五日發行

定價貳圓貳拾錢
送料八錢

著者 デ・ブルリユツク 木下秀

發行者 東京市本郷區湯島六丁目廿番地 田口鏡次郎

印刷者 東京市麹町區紀尾井町三番地 金澤求也

印刷所 東京市麹町區紀尾井町三番地 元眞社

發行所 東京本郷湯島六丁目 中央美術社 (日本美術學院)

泰西名畫家傳叢書

各中判三百頁代表作三十五枚以上 各冊價 参圓 送料 十八錢

(1) ヴン・ゴオグ 黑田重太郎著
(2) セガンテイニ 佐久間政一著
(3) テイチアン 岩崎 眞澄著
(4) テイントレット 渡邊 吉治著
(5) ルノアル 田中 喜作著
(6) ラフアエロ 相良 德三著
(7) シヤヴンヌ 大隅 爲三著
(8) コンステブル 石川欽一郎著
(9) マネエ 石井 柏亭著
(10) ドオミエ 足立源一郎著
(11) ジオット 河野 桐谷著
(12) ドガ 和田 三造著
(13) レオナルド・ダ・ギンチ 木村 莊八著
(14) レムブラント 相良 德三著

中央美術社版